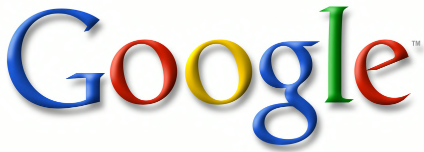
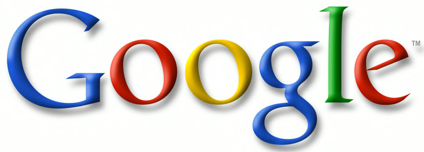
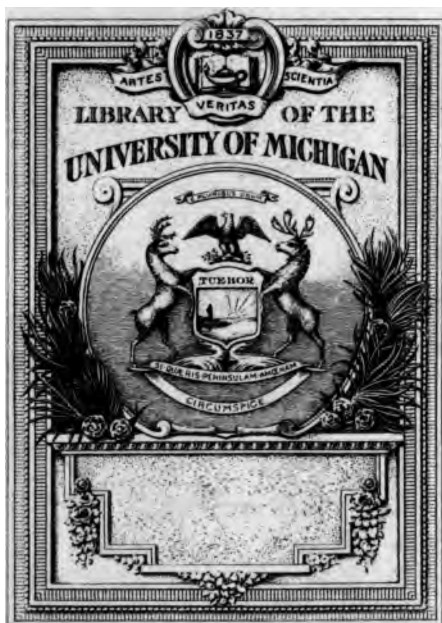





1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



Grillparzers Frauengestalten

Von

Francis Wolf-Cirian

Mit 6 Abbildungen



Stuttgart und Berlin 1908
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger



Josef Seidel, Krumau phot.

Sophie Schröder als Medea
Nach dem Ölgemälde von J. Krafft

Grillparzers
Frauengestalten

Von

Francis Wolf-Cirian



Mit 6 Abbildungen



Stuttgart und Berlin 1908
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

Dem Andenken meiner Mutter

gewidmet

Vorwort

Unter den vielen Werken über Grillparzer und seine Dichtungen fehlt auffallenderweise eine ganz umfassende Darstellung seiner Frauencharaktere. Shakespeare und Goethe haben ihre Frauengalerie, unserem Dichter fehlt sie noch und dies ist umso unerklärlicher, als schon der Titel vieler seiner Dramen verrät, daß das Weib in ihnen keine untergeordnete Rolle spielt. Professor Singer hatte den Plan zu einer Grillparzer-Frauengalerie gefaßt, doch ist nur das erste Heft der in illustrierten Lieferungen geplanten Ausgabe erschienen. Zwar kommen alle Grillparzerforscher in ihren Biographien und literarhistorischen Studien nicht bloß oberflächlich auf die einzelnen Heldinnen zu sprechen, aber eine umfassende, ganz eingehende Darstellung der Frauencharaktere in den Werken unseres österreichischen Dichters hat bisher noch keinen Schriftsteller gereizt, was umso bemerkenswerter ist, als die Frauen Grillparzers vor seinen Männern eine größere Bestimmtheit, eine erhöhtere Lebenskraft, zum wenigsten ein ursprünglicheres Triebleben voraushaben. Dies mußte in einer begeisterten Verehrerin des Dichters den Wunsch erwecken, diese Frauengestalten auf Lebenswahrheit und echtes Frauenempfinden, auf ihre Abhängigkeit von des Dichters Zeit und dem Typus des ewigen Weibwesens zu untersuchen. Zu alledem lag für

eine Wienerin noch die große Versuchung nahe, jene Heldinnen auf ihre Abstammung aus dem Wiener Boden zu überprüfen. Aus solchen Erwägungen wurde zur Abfassung eines Buches geschritten, das die bisher vorliegenden Werke über den Dichter keineswegs ergänzen will, sondern sich an andere Interessensphären im Leserkreise und in der Grillparzergemeinde wendet. Daher wurde auch von jedem gründlichen Eingehen auf Entstehungsgeschichte der Dramen, auf Quellen und Vorbilder abgesehen und die Lebensgeschichte sowie das Liebesleben des Dichters als bekannt vorausgesetzt.

Wenn dem Buche Bildnisse der großen Darstellerinnen Grillparzerscher Heldinnen in ihren Rollen beigegeben werden konnten, so ist dies dem bereitwilligen Entgegenkommen der Generalintendanz der k. u. k. Hoftheater, der Direktion der k. u. k. Hofbibliothek, Sr. Durchlaucht dem Fürsten A. J. Schwarzenberg, in dessen Besitz sich das von Krafft gemalte Ölbild der Sophie Schröder als Medea befindet, und den Hofschauspielerinnen Friederike Bognár und Rosa Albach-Retty zu danken sowie der k. u. k. Hofkunstanstalt J. Löwy in Wien für das Reproduktionsrecht des Bildes der Wilhelmine Korn als Melitta nach deren Porträt in der Ehrengalerie des k. u. k. Hofburgtheaters.

Wien, im September 1908

Francis Wolf-Cirian

Inhalt

	Seite		Seite
Einleitung	1	Elga	154
Berta	20	Hero	175
Sappho	32	Mirza	201
Melitta	58	Gülnare	207
Medea	72	Edrita	211
Kreusa	106	Esther	222
Margarete	112	Libussa	243
Kunigunde	121	Barbara	271
Gertrude	129	Die Jüdin von Toledo	283
Erny	142	Bibliographie	309

Verzeichnis der Abbildungen

Sophie Schröder als Medea nach dem Ölgemälde von J. Krafft. Aus dem Besitze Sr. Durchlaucht des Fürsten Schwarzenberg. (Photographische Aufnahme von Josef Seidel in Krumau) . . . . Titelbild

Seite

Sophie Schröder als Sappho nach Daffinger. Aus dem Besitze der k. u. k. Hofbibliothek. (Photographische Aufnahme der Hof-Kunstanstalt C. Angerer und Göschl in Wien) 32

Wilhelmine Korn als Melitta nach dem in der Ehrengalerie des k. u. k. Hofburgtheaters befindlichen Ölgemälde. (Photographische Aufnahme der Hof-Kunstanstalt J. Löwy in Wien) 64

Charlotte Wolter als Hero nach einer Photographie. Aus dem Besitze der k. u. k. Hofbibliothek. (Photographische Aufnahme der Hof-Kunstanstalt C. Angerer und Göschl in Wien) 176

Friederike Bognár als Esther. (Aufnahme der Hof-Photographin Rosa Jenik in Wien) 224

Rosa Albach-Retty als Jüdin von Toledo. (Aufnahme der Photographischen Kunstanstalt Adolf Bernhard in Klosterneuburg) 288

Berichtigungen

Seite	17	Zeile	16	Bagréef	statt	Bagref
„	67	„	9	metaphysisch	„	metaphisch
„	107	„	31	er	„	es ihm
„	143		18	Lukrezia in	„	Lukrezia, in

Einleitung

In den Kupfer- und Stahlstichen der Almanachs und Taschenbücher der vormärzlichen Epoche in Österreich finden wir ebenso wie in den Bildern Führichs, Geigers, ja selbst Schwinds u. s. w. einen auffallenden weiblichen Schönheitstypus vertreten, der für jene Zeit durchaus charakteristisch ist und als ein Nachhall der Spätromantik betrachtet werden kann. Der Typus des Frauen-, oder besser gesagt, des Mädchenideals jener Zeit — denn diese liebte die Jungfrau weit zärtlicher als die Frau — war ein seltsames Amalgam von Antike und Legende, der Formensprache des Klassizismus und der Romantik. Von den griechischen Statuen entlehnten die Künstler den regelmäßigen Gesichtsschnitt, die ununterbrochene Linie von Stirn und Nase, die Rundung der Formen; aber die stark abfallenden Schultern, die seitliche Biegung des Körpers nahmen die Linienführung der mittelalterlichen Heiligen aus den deutschen Legenden auf und der Charakter des „Minniglichen“, Schwankenden, Hilflosen wurde durch den demütigen und frommen Gesichtsausdruck seines passiven Zuges nicht entkleidet.

Und in der Zeit eines solchen künstlerischen Weibideales, das mit der geistigen und politischen Struktur jener Zeit organisch verbunden ist, stellt der erste österreichische Dramatiker seine so stark differenzierten, so ganz und gar individuellen Frauen in das Freilicht seiner Tra-

gödien, gibt ihnen das Maß heroisch-tragischer Charaktere und verleiht ihren seelischen Masken den Ausdruck eines geistigen Ideales, das erst jetzt, viele Jahrzehnte nach ihrem dichterischen Werdegang, langsam seine Erfüllung findet. Nur in seiner ersten dichterischen Epoche ist er jener Schablone der passiven Mädchenseele untertan; doch reizt schon den Sechzehnjährigen die triebstarke, entschlossene, überlegene Weibnatur, die dann in einer Reihe interessanter Varietäten darzustellen er nicht müde wird. Aus seinen eigenen Worten ist leicht nachzuweisen, was ihn dazu bewegt, sich immer wieder mit dem Problem der starkgeistigen, leidenschaftheißen Frauenseele zu befassen, obgleich es ihm in allen seinen Dichtungen niemals zu tun ist, die Tragödie der differenzierten weiblichen Natur darzustellen, mit Ausnahme der Sappho natürlich, da hier die Grundidee an die dichterische Persönlichkeit Sapphos gebunden ist. In seinen Studien zur Dramaturgie kommt er zu der Anschauung, das Schicksal des Weibes liege in der Beschränktheit seiner Natur und demnach müsse jede Frau unterliegen, die sich über diese Schranken erheben wolle. Fast alle Frauengestalten Grillparzers tragen diesen Zug, aus der Gebundenheit ihres Geschlechtes hinauszustreben, und sie alle büßen diesen Zug mit tragischem Untergang. Bei einigen dieser Charaktere äußert er sich als elementarer Trieb nach erhöhter Bewegungsmöglichkeit, in den besten, den edelsten als tragische Bestimmung, hier auf Erden nur als Gast sich zu fühlen und über die Unvollkommenheiten der niederen Menschenwelt, ihrer mangelhaften Gesetze und unerträglichen Schranken in die Region des Höhenmenschentums sich emporzuschwingen; aber auch bei den nichttragischen Naturen tritt jener Trieb wenigstens als Lichtsehnsucht, als Streben nach eigener sittlicher Vervollkommnung auf,

wobei das ethische Ideal nicht in seiner abstrakten Form erkannt wird, sondern in seiner mehr oder minder vollendeten Menschwerdung in dem Manne. Darum ist auch bei den meisten dieser Frauen die Liebe etwas Reines, Hohes, darum fehlt ihr das Grobkörnige der bloß sinnlichen Leidenschaft, sondern sie spielt unmerklich ins Transzendentale über. Darum sind diese Frauen auch alle treu, und darum nehmen sie so willig, so ergeben alle die Leiden im Gefolge der Liebe auf sich, darum haben sie alle etwas Adliges an sich. Meist ist ihr Drang, sich über die Beschränktheit ihrer Natur zu erheben, ihre einzige tragische „Schuld"; sie sind tragische Charaktere in dem Sinne, den Alfred v. Berger folgendermaßen formuliert: „Ein tragischer Mensch ist ein Mensch, dessen natürliches Schicksal ist unterzugehen, bisweilen zu freveln und zu sterben. Er muß etwas Todgeweihtes an sich haben." Sappho, Hero, Libussa sind solche Todgeweihte. Bei den anderen tragischen Charakteren ist das Urteil, der Schicksalspruch, den die Natur über sie verhängte, nicht so scharf ausgeprägt, ihr tragisches Los wird erst durch besondere Ereignisse ausgelöst, wie es bei Gräfin Erny, Berta, in gewissem Sinne auch bei Esther der Fall ist. Aber wenn sie alle auch durch den gemeinsamen Wesenszug einer stark differenzierten, über ihr Geschlecht hinausgehenden willens- und geisteskräftigen Natur untereinander verwandt sind, so laufen von diesem zentralen Typus mannigfache Strahlen von den verschiedensten Schwingungszahlen und Farben aus und die hohe Beseelungskunst des Dichters schafft in ihnen Gattungs- und Einzelwesen zugleich, so daß in seiner Frauengalerie fast jede weibliche Wesensart vertreten ist. Allein wie verschieden sich auch die Elemente menschlicher Leidenschaften und seelischer Anlagen zu diesen Frauencharakteren zusammensetzen, immer wahrt

ihnen der Dichter den unveräußerlichen Königsschmuck der weiblichen Natur: sie können alle, sie müssen und wollen alle lieben, sie sind im ersten und im letzten Grunde Frauen. Ihr Schöpfer hat nur wie ganz wenige der großen Dichter die weibliche Seele in ihrer so einfachen Grundnote erfaßt: in ihrem Drang nach Liebe und in ihren Anforderungen an den Mann ihrer Liebe. Den Maßstab für den Wert des Mannes nimmt die Frau, auch die hochbegabte, fast immer aus der Art, wie er sich in der Liebe ihr gegenüber verhält. Die Frau, von der Dirne angefangen bis zur Heiligen, will bezwungen werden, sie will ein Größeres an Kraft, Energie, Geist oder Sittlichkeit über sich fühlen und aus dem Verhalten des Mannes in der Liebe schließt sie auf seine Lebenskraft, seinen Lebenswert, seinen Rang in der menschlichen Auslese. Und die große Enttäuschung, wenn der Mann, dem sie sich hingibt, an Leib und Seele, an Wille und Ausdauer nicht der Stärkere ist, verwindet die Frau niemals. Das sind die Enttäuschungen, welche in triebstarken Frauen des Alltags die gesammelte Bitterkeit zu Wut und Galle steigert und die Megäre schafft und in den hohen und feinen Frauen die Resignation ersprießen läßt, der ein feines Aroma von Bitterkeit und leiser Geringschätzung beigesellt ist, wenn sie nicht ihr Bestes, ihren Menschheitsglauben und damit ihre Lebenskraft erstickt. Solche Enttäuschungen erleben die Heldinnen Grillparzers. Nur daß sie eben keine Alltagsmenschen sind, sondern Frauen von ungewöhnlicher Willens- oder Geisteskraft, deren Tragik eben darin besteht, dem ihnen überlegenen Mann niemals zu begegnen und auf einen Gefährten angewiesen zu sein, der ihnen nicht einmal ebenbürtig, viel weniger überlegen ist. Die Königinnen Gertrude und Kunigunde sind die leidenschaftlichen Opfer solcher Enttäuschungen, ebenso Medea, wenn auch in anderer Modi-

fikation. Und je höher das Weib seelisch geartet ist, desto mehr Sensibilität und adligen Geist bei starker ungebrochener Willenskraft verlangt es von dem Manne seiner Liebe, daher die tragische Enttäuschung Libussas. Anders ist es bei Hero und Esther: Leander schwimmt aus Liebe selbst übers Meer und Ahasver liebt aus ganzer Seele, deshalb liegt das tragische Verhängnis jener beiden Heldinnen nicht in einer unüberwindbaren Enttäuschung.

Hält man sich nun dieses geniale Verstehen und Erfassen des Urelementes der Frauenseele durch Grillparzer vor Augen und überblickt man die lange Reihe seiner scharf ausgeprägten weiblichen Einzelwesen, deren Entstehung ein halbes Jahrhundert, fünfzig Jahre europäischer Entwicklung umfaßt, dann wird man von dem Wissenstrieb des modernen Menschen ergriffen. Seit dem Niedergange des Realismus in der Dichtung steht der Kunstgenießende den großen Dichterwerken wieder wesentlich anders gegenüber, als in den Jahrzehnten ausschließlicher Wirklichkeitskunst. Waren in dieser Entwicklungsstufe die lebendigen Modelle des Dichters von größter Wichtigkeit für die Erforschung des Zusammenhanges von Kunstwerk und Leben, so gräbt man jetzt einen neuen Stollen in den Edelschacht des künstlerischen Genies. Heute sind wir wieder geneigt, die Seele des Künstlers als das interessanteste Kunstwerk zu betrachten und es kann vorkommen, daß hinter dem sehr willkürlichen Ausspruche, schöner, erhabener als etwa die Karlskirche in Wien sei die Seele dessen, der sie geschaffen, eine nur scheinbar neue, in Wirklichkeit alte Wahrheit steckt. Die ausgebreitete Tagebuch- und Briefwechselliteratur unserer Tage gibt uns Einblick in den Reichtum innerer Erlebnisse, gewaltiger Geisteskämpfe, schwerer seelischer Konflikte, durch welche sich die Seele des Künstlers zu einem je nach dem Maße

der ihm von der Natur verliehenen inneren Harmonie mehr oder minder schönen, aber immer interessanten Kunstwerke selbst erhob. Heute wissen wir, daß das Genie sich aus einer Fülle von seelischen Fähigkeiten und Entwicklungsmöglichkeiten, die einander oft in der krassesten Art widersprechen, zusammensetzt und daß der geniale Künstler, mehr als der Durchschnittsmensch, schwer mit sich zu kämpfen hat, um die seiner Meinung nach dunklen und verderbenbringenden Mächte in seinem Innern niederzuringen. Ist diese Mischung von hell und dunkel in „Sappho" als Lebensbeichte des jungen Grillparzers in die Dichtung übergegangen, so spricht sich der Dichter in seinen Studien zur englischen Literatur folgendermaßen darüber aus: „Man hat sehr viel über die Gabe großer Dichter gesprochen, die verschiedenartigsten, ihrem eigenen Selbst fremdartigsten Leidenschaften und Charaktere zu schildern, und manche haben gar viel von Beobachtung und Studium des Menschen gesagt und gemeint, Shakespeare habe in Bierhäusern, unter Karrenschiebern und Matrosen die Züge zu seinen Macbeths und Othellos zusammengesammelt und dann, wenn das Bündel voll gewesen, sich hingesetzt und ein Stück draus zusammengesetzt. ‚Ganz gut! Das rühmen die Schüler allerorten! — Ist aber noch keiner ein Weber geworden.' Ich glaube, daß das Genie nichts geben kann, als was es selbst in sich gefunden und daß es nie eine Leidenschaft oder Gesinnung schildern wird, als die es selbst als Mensch in seinem eigenen Busen trägt. Daher kommen die wichtigen Blicke, die oft ein junger Mensch in das menschliche Herz tut, indes ein in der Welt Abgearbeiteter, selbst mit scharfem Beobachtungsgeist Ausgerüsteter nichts als hundertmal gesagte Dinge zusammenstoppelt. Also sollte Shakespeare ein Mörder, Dieb, Lügner, Verräter, Undankbarer, Wahn-

sinniger gewesen sein, weil er sie so meisterlich geschildert? Ja! Das heißt, er mußte zu dem allen Anlage in sich haben.“ In demselben Sinne sagt ja auch Ibsen, dichten heiße — Gerichtstag halten über sein eigenes Ich. Die innere Verwandtschaft der Helden Grillparzers mit ihrem Schöpfer ist in der Grillparzerliteratur ausführlich nachgewiesen worden. Auch manche der Heldinnen, Hero zum Beispiel, zeigt ganz deutlich, daß sie aus der Rippe des Dichters selbst geschaffen wurde. Dennoch ist das Problem noch nicht gelöst, was ihn befähigte, das Frauenherz in seinen Höhen, Untiefen und Abgründen so meisterlich darzustellen. Schließt man von den bei Faust, Werther, Wilhelm Meister, Egmont, Eduard, Clavigo unleugbar vorhandenen weiblichen Wesenselementen auf einen femininen Zug in Goethes Natur, so müßten die Grundzüge der Grillparzerschen Helden ebenfalls einen mit weiblichen Charakteranlagen ausgestatteten seelischen Organismus des österreichischen Dramatikers verraten. In der Tat sind Grillparzers übergroße Sensibilität, seine Scheu vor dem Kampf mit der Außenwelt, seine geringe Widerstandsfähigkeit gegen Stimmungen weibliche Elemente seines Wesens; ihm — dem Reizbaren — fehlte wohl vor allem das derb und rasch Zugreifende, das Rücksichtslose, oft Brutale der Eroberernatur des Mannes. Von ihm selbst gilt, was er von Beethoven sagte: „Weil er von der Welt sich abschloß, nannten sie ihn feindselig und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weiß, der flieht nicht, die feinsten Spitzen sind's, die am leichtesten sich abstumpfen und biegen oder brechen“ und ergreifend ist die Klage, in die er 1826 in seinem Tagebuch ausbricht: „Einer meiner Hauptfehler ist der, daß ich nicht den Mut habe, meine Individualität durchzusetzen.“ Immer war er sich seiner eigenen Mängel

bewußt und noch im Greisenalter bekannte er in seinen Gesprächen mit Frau v. Littrow, daß er von Natur aus ein schüchterner, in sich selbst verschlossener Mensch gewesen sei. Doch mehr noch als der eigene Hang nach stiller Weisheit und Reflexion und die daraus entspringende Scheu vor der Betätigung auf dem lauten Markt des Lebens trieb ihn seine Sympathie für das Dunkle, das Unbewußte, das Instinktmäßige zu den Frauen. Er, als Josefiner, immer noch unter der Helligkeit des Aufklärungszeitalters stehend, zu klassisch-griechisch und freiheitlich gesinnt, um mit den Romantikern in die Gefühlswelt des Mittelalters unterzutauchen, fand dennoch wie sie das Gegengewicht zum Rationalismus in dem Unbewußten, Vegetativen der Frau, in dem Vorherrschen der Phantasie über den Verstand, der Stimmung über Grundsatz und Konsequenz und berührt sich damit mit den von ihm so viel geschmähten Romantikern der zweiten Epoche, von denen Justinus Kerner sagt: „Die Frau könnte man am besten das Unterbewußte nennen, indem ihr weit mehr Natur zu Sinne kommt.“

Gerade Grillparzer, den Reflexionsmenschen, den ewig Grübelnden, mußte es aus der blassen Welt des Gedankens zu dem Ursprünglichen, von der Kultur noch Ungebrochenen hindrängen. Wie K. F. Meyer, der Schweizer, gehörte auch Grillparzer durch seine Mutter zum Beamtenpatriziate und in ihr wie in ihren Brüdern Ignaz und Joseph v. Sonnleitner treffen wir das typische Bild solcher Angehöriger einer Beamtenkaste: kunstfreundlich, edler Bildung und verfeinerten Geschmackes froh und doch bereits mit einer leisen Tendenz, das volle Gleichgewicht zwischen Körper und Geist zu Ungunsten des ersteren ins Schwanken zu bringen. Was bei den Brüdern gesunder Lebens- und Kunsttrieb blieb, artete bei der Schwester

(es herrscht in dieser Hinsicht eine auffallende Analogie zwischen den Müttern K. F. Meyers und Grillparzers) in übergroße Reizbarkeit und Nervosität aus, die sich als erbliche Belastung in höherem oder geringeren Grade auf ihre vier Söhne übertrug. So mußte es Grillparzer umsomehr zu der Natur, von der allein wir das Gegengewicht gegen morbide Kultur erhoffen können, drängen und ihn auf das Weib hinweisen, das auch bei gesteigerter Bildung und geschultem Verstande mit der Natur in innigerem Zusammenhange bleibt als der Mann. Daher auch seine große Vorliebe für das Volk, das naive Wiener Volk, das noch in einem so starken Bündnis mit Erde und Strom, mit Feld und Wiese und Weinberg lebte. Überall begegnen wir seiner Vorliebe für das Ursprüngliche der Menschennatur. „Der Trieb, die Neigung, das Instinktmäßige wird ebenso göttlich als die Vernunft," sagt er in den Aphorismen. Im Volke und im Weibe sah er die Rettung vor dem Versinken der Welt in Marasmus und Fäulnis. Und *eine* Seite der Weibnatur war ihm unendlich wert: ihre Wahrhaftigkeit. Zu Frau v. Littrow äußerte er sich: „Und ich war stets ein warmer Menschenfreund, aber freilich ein noch größerer Freund der Wahrheit und dieser begegnet man im großen Verkehr selten — eher noch bei den Frauen als bei den Männern. Das hat mich immer mehr zu jenen hingezogen und ich gelte als ein großer Weiberfreund. Über alles andere herrscht aber bei mir das Bedürfnis allein zu sein, der Drang nach Einsamkeit und Natur — und eben das Natürliche war es, was mich bei den Frauen anzog, während die Männer — namentlich die deutschen — immer etwas außer sich suchen, das sie erreichen wollen und das sie unwahr macht."

Allein Wesensverwandtschaft mit den Frauen und Sympathie zu ihnen befähigen allein noch nicht, so viele

verschiedene weibliche Gattungswesen zu verstehen und darzustellen. Hier bedurfte es eines der Grundvermögen eines dramatischen Dichters, des unfehlbaren psychologischen Blickes. Grillparzer war ein psychologisches Genie mit dem ganzen Heißhunger nach den Regungen der fremden Seele, mit dem ganzen leidenschaftlichen Wissenstrieb jedes angeborenen Forschersinnes. Er selbst ist von höchst entwickelter Reizsamkeit, die wiederholt sogar seine Gesundheit gefährdet. Ihm wird alles zum Erlebnis, ein Kuß, ein Wort, eine Gebärde, der Duft, der einem der Geliebten geliehenen Buch anhaftet, jede Begegnung, jede Reise. Und jedes innere Erlebnis gelangt unter der Kontrolle eines zweifelsüchtigen, grausam scharfen Verstandes zur Selbstbeobachtung und wird zum Schlüssel, der ihm die Tore der fremden Seele öffnet. Von überall her trägt ihm sein unermüdlicher Spürsinn Nahrung zu, mit einer Art dämonischen Triebes stürzt sein psychologischer Heißhunger auf alle Wesenszüge einer Seele los; sein geübter Geist weiß sie sofort richtig zu werten und in die betreffenden Kammern seiner dichterischen Werkstätte einzulagern. Nicht nur die lebendigen Handlungen und Leidenschaften erregen sein fieberndes Interesse, ihm werden auch Geschehnisse in den Büchern zum eigenen Erlebnis. Seine heiße Phantasie verleiht auch den Menschen der Bücher vollpulsierendes Leben, er lebt und leidet mit ihnen, vergißt, daß sie erdichtete Gestalten sind, glaubt an sie, identifiziert sich mit ihnen, bezieht alles auf sich. Seine Nachahmungssucht übersteige alle Grenzen, klagt er in seiner Jugend. Er irrte. Nicht seine Nachahmungssucht war grenzenlos, sondern seine Verwandlungsfähigkeit als Produkt einer mehrspaltigen Künstlerseele. Mit ihrer Hilfe schmiegt er sich jedem seiner Modelle an, schlüpft in das Gewand der betreffenden Rolle und agiert

in ihrem Geist. Daher konnte er immer nach Anschauungen dichten, daher haben alle seine Gestalten — mögen sie nun willensstarke oder gebrochene Naturen sein — so viel dramatisches Leben. Und daher mußte für seine Psychologie der Boden, aus dem sie ihre Nahrung sog, mußte des Dichters Umwelt im weiteren Sinne von höchster Wichtigkeit für ihn sein. Wenn Grillparzer selbst in dem viel zitierten Stammbuchvers seiner Heimat den richtunggebenden Einfluß auf seine Persönlichkeit und sein Schaffen einräumt, so kommt bei der Frage nach den weiblichen Vorbildern, die ihm die einzelnen Details zu seinen Frauengestalten boten, die Wienerin fast ausschließlich in Betracht, da kein anderer Dichter so zeitlebens seiner Heimat treu blieb wie Grillparzer.

In ihrem Buch „Die Romantiker“ führt Riccarda Huch ein Urteil Zacharias Werners aus dessen erstem Aufenthalt in Wien an, das sich billigend über die Wiener Frauen aussprach, „denen man es ansieht, daß sie außer Gebetbuch nie etwas gelesen, außer dem Waschzettel nie etwas geschrieben haben, alle wie von lauter Sahne und Milchbrot aufgepappelt, alle nichts fürchtend als den Regen, der die Schlapphauben naß machen könnte und nichts wünschend, als morgen, übermorgen und immerzu in den ewig neuen, wimmelnden Prater an der Hand des Bräutigams herausschlänkern, Karussell fahren und reiten und gebackene Hendel essen zu können und bei diesem allen alles Frauenvolk so unendlich froh, naiv, zwecklos und liebenswürdig.“ Und wenn Johannes Müller den Wienern nachrühmt, daß ihnen zwar manches zur Bildung fehle, man dafür aber auch seltener auf Ver- und Überbildung stoße, wenn Dingelstedt in den Vierzigerjahren die harmlose, von dem Zwang nordischer Sitte und dem Lacke nordischer Intelligenz gleich freie Erscheinung des Volkslebens und der

Geselligkeit in Wien preist, so ist in diesen Charakteristiken die Wienerin mit inbegriffen.

Zu diesem Mangel an Verbildung gesellt sich bei der Wienerin eine eigentümliche naive Sinnenfreude, die gewissermaßen ihr Puls ist. Naive Sinnenlust und naive Anmut. Ein Schönheitssinn, der seit Jahrhunderten bereits zum Instinkt geworden, eine Anmut, die — ohne beabsichtigt, ohne künstlich erzeugt zu sein — mit offen eingestandener Freude und Befriedigung über die eigene Wohlgestalt wahrgenommen wird, wie ja Rahel in der Jüdin von Toledo in der reizenden Szene des dritten Aktes es ausspricht: „Und freut sich, daß uns Gott so löblich schuf."

Man nennt die Wienerin der unteren Volksschichten leichtfertig, das heißt sie ist von leicht entzündlichen Sinnen und gibt sich dem Manne rascher und widerstandsloser hin als ihre nordischen Schwestern. Aber dabei ist immer Liebe im Spiel, nicht die durchgeistigte des Nordens, sondern die Liebe des Südens mit der Freude an der schönen äußeren Form des Mannes, an der Kraft des Mannes. Und sie hält ihre leichte Entzündbarkeit für etwas durchaus Berechtigtes, Selbstverständliches und darum Erlaubtes, weil von der Natur Gebotenes: sie ist eben naives Naturkind mit der einfachen Auffassung von Liebe und Leben. Nur unter diesem Gesichtswinkel kann die liebreizende Hero in Des Meeres und der Liebe Wellen viertem Akt verstanden werden.

Aber neben der naiven Sinnenfreude ist der Wienerin ein anderer Charakterzug eigentümlich, der einer gewissen Knabenhaftigkeit und herben Schärfe, zu nordischer weiblicher Schüchternheit und Sanftmut in bedeutsamem Gegensatz stehend. Es steckt viel Urwüchsigkeit in dieser Rassemischung, eine Abneigung gegen allzu feine Sitte,

gegen Abgeschliffenheit und übergroße Verfeinerung, die sich vom Wäschermädel aufwärts durch alle Gesellschaftsschichten bis zur Dame der hohen Aristokratie durchzieht, ausgenommen etwa die Frauen des Beamtenadels, die sich an äußerer und innerer Bildung, an Charakter und Lebensführung am ehesten der norddeutschen Frau nähern. Diese Knabenhaftigkeit der jungen Wienerin ist der jungen Medea im Gastfreund verliehen worden und ebenso bodenständig ist die bündige Abfertigung Barbaras im Armen Spielmann, womit sie sich die allzu galanten Herren vom Leibe hält.

Doch dürfen wir uns diese Wiener Bürgermädchen keineswegs als einfältig vorstellen. Die vier Schwestern Fröhlich, aus kleinbürgerlicher Familie stammend, waren nicht nur musikalisch so reich veranlagt, daß sie bei allen Konzerten mitwirkten, Schuberts Lieder, von dem jungen Meister selbst begleitet, feinfühlig vortrugen und die jüngste, Josefine, Opernsängerin wurde; Betti wendete sich von der Musik der Malerei zu und reifte auch in dieser Kunst über den Dilettantismus hinaus und Kathis künstlerisches Naturell schlug in ein bedeutendes dramatisches Talent durch, das Sophie Schröder zur Entfaltung gebracht hätte, wenn nicht Grillparzer mit seinem Recht als Verlobter Einsprache dagegen erhoben hätte. Ihre natürliche Klugheit diktierte ihr manche feine, sinnige Reflexion, ein praktischer Verstand bahnte ihr auch in schwierigen Verhältnissen einen guten Weg und eine lebenskräftige Tapferkeit siegte über alle Wunden, die ihr weiches Herz von der Hand des Geliebten erhielt. Bei aller Eifersucht, bei allem Widerspruchsgeist, aller Heftigkeit war sie in ihrer demütigen, immer verzichtenden Liebe doch ganz mädchenhaft. Es gibt nicht leicht einen feineren Zug süßer Weiblichkeit, als wenn es in einem ihrer Briefe aus

Mailand heißt: „Wilhelm*) soll etwas schreiben und Grillparzer soll ihm die Hand führen, so bekommen wir doch einen Fleck, wo beider Hand geruht.“ Grillparzer hatte bekanntlich nicht den Ehrgeiz, ein erotischer Dichter zu sein; es kam ihm in seinen Dramen immer darauf an, eine Idee, einen Charakter, ein großes Erleben darzustellen. Aber mitten in die großen Aktionen, die ernsten Wahrheiten zaubert er plötzlich eine Liebesszene hinein, wenige flüchtige Momente des Findens zweier Seelen und da ist es, als erhebe unter den winterbeständigen ernsten Blättern des Immergrüns dessen blaue, seidenfeine, träumerische Blüte ihren lieblichen Stern. Wenn er nun gerade in der Darstellung zartester, duftigster Liebesszenen Meister war, hat neben seiner Phantasie auch die Wienerin ihren Anteil daran.

Und auch in dem Liebesreichtum seiner Heldinnen mag der Einfluß der Wienerin im Spiele gewesen sein. Katharinas Liebe zu dem Dichter war bekanntlich unzerstörbar und Toni Wagner, das ehrsame Bürgersmädchen, nahm die ganze Schande einer freien Ehe auf sich, um ihren Ferdinand Raimund glücklich zu machen. Zwei Frauen haben Grillparzer in tiefer, geheimer Neigung bis zu ihrem Tode geliebt, Marie Piquot und Charlotte Paumgartner. Den Mann Grillparzer vermochte diese Liebe, die bis zum letzten Atemzuge dauerte, nicht zu erschüttern, kalt steht er ihr gegenüber, über seine eigene Kälte entsetzt. Aber der Dichter Grillparzer hat diese starke und treue Liebe dichterisch verklärt und jenen Frauen den Glorienschein der Unsterblichkeit verliehen, wenn auch nur die Grillparzergemeinde selbst ihre Namen kennt.

---

*) Wilhelm Bogner, ihr kleiner Neffe, der Liebling Grillparzers.

Grillparzers weibliche Modelle (im allerweitesten Sinne des Wortes genommen) erstrecken sich über einen Zeitraum von sechzig Jahren, von den Jahren an, da der Student mit den Schwestern seines Freundes Altmütter tanzte und sich in die Schauspielerin Theimer verliebte, bis über die Fünfzigerjahre, der mutmaßlichen Entstehungszeit der Jüdin, seiner letzten Dichtung. Welche Wandlung mußte in einer solchen Epoche die Frauenseele durchmachen, eine Entwicklung, die schon rein äußerlich, in der Tracht, zum Ausdruck kommt und im antikisierenden Empirekleid einerseits, in der Krinoline anderseits ihre Endglieder findet.

Trotz des Urteiles Zacharias Werners über die Bildung der Wienerin darf man sich das Geistesleben der Wiener Frauen keineswegs als ganz belanglos vorstellen. Blieb auch die Bürgerstochter von einem wahrhaft gediegenen Unterricht ausgeschlossen, so gaben doch die alten Patriziergeschlechter und höheren Beamten ihren Töchtern eine sorgfältige Erziehung. Karoline v. Greiner, 1769 geboren, lernte neben Französisch und Englisch auch Latein, Physik, „die schönen Wissenschaften“ und Musik, sie las schon als junges Mädchen nicht nur die Dichter ihrer Zeit, sondern auch griechische, lateinische Klassiker, Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte, Mendelssohns Phädon u. s. w., und Gentz berichtet 1811 an Goethe, daß jedes junge Mädchen von siebzehn Jahren sich schämen würde, seine Werke nicht gelesen zu haben. Die Vorlesungen, welche A. W. Schlegel im Fasching 1808 über dramatische Literatur hielt, wurden von allen besucht, die auf höhere Geistesbildung Ansprüche machten, ebenso wie die Vorlesungen Fr. Schlegels über neue Geschichte (1812—13) ein glänzendes weibliches Auditorium fanden. Außerdem wurde es schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Mode, in kleinen Kreisen Gedichte zu deklamieren, Dichter-

werke mit verteilten Rollen zu lesen, nach ihnen lebende Bilder zu stellen. Dazu kam, daß das Theater auf einer glänzenden Höhe der Ausführung stand und die große Zahl derselben — es waren ihrer fünf — allein schon das regste Interesse für dramatische Kunst bezeugt.

Zu Anfang des Jahrhunderts hatte Wien auch seine schöngeistigen Salons. Konnten sie auch nicht mit den berühmten Salons von Paris und Berlin wetteifern, so versammelte sich in ihnen doch alles, was in Wien an bedeutenden Männern lebte und was von Künstlern und Gelehrten Wien besuchte. Die alte Donaustadt war zu lange Sitz der Kaiser gewesen, um mit ihrer alten Kultur urplötzlich alles Interesse zu verlieren, als Österreich sich vom Deutschen Reich losgelöst hatte. Noch einige Jahre nach dem glänzenden Kongreß, der in ihren Mauern stattfand, dauerte ein reges geistiges Leben fort, um dann in den unheilvollen Bann der schlimmsten Reaktion zu verfallen, in der man es nicht mehr wagte, in das Programm der Akademie der Wissenschaften das Wort „Geschichte“ aufzunehmen. Vor und unmittelbar nach den Freiheitskriegen jedoch tummelten sich in Wien die Geister, den Romantikern erschien es als eine Vorhalle Roms und es waren nicht nur die beiden Schlegel, die hier auftauchten, auch Zacharias Werner und Klemens Brentano wallfahrteten hierher und Theodor Körner fand sein kurzes junges Glück auf den Brettern des Burgtheaters.

Alle diese Männer erschienen in den Wiener Salons. Bei Frau v. Vließ, der Schwester des Barons Eskeles, las A. W. Schlegel seine Übersetzung Calderons vor, dort verkehrte Varnhagen v. Ense und Wilhelm v. Humboldt mit seiner geistreichen Frau, bei der wieder Schillers Schwägerin, Karoline v. Wolzogen, auf ihrer Durchreise durch Wien abstieg. Baronin Pereira sah Thorwaldsen

bei sich, der Fürst von Ligne Madame de Staël. Friedrich Schlegels Gattin Dorothea, Moses Mendelsohns Tochter, verstand es, ohne Luxus, ohne Eleganz, nur durch herzliches Wohlwollen und feines Verständnis ihr Haus in Wien zum Vereinigungspunkt für höher gebildete Menschen, Gelehrte und Künstler zu machen und Karoline Pichler hatte durch Jahrzehnte einen Hofstaat bedeutender Männer um sich. Bei ihr las Klemens Brentano sein dramatisches Gedicht „Die Gründung Prags“ vor, Schreyvogel teilte ihr seine neuen Produktionen mit, Öhlenschläger besuchte sie häufig. Ottilie v. Goethe, auch ohne den Nimbus ihres Namens eine bedeutende Frau, fesselte durch den Reiz ihres leichtflüssigen Temperaments und feinen Geistes die erlesenste Gesellschaft an ihren Wiener Salon. In den Vierzigerjahren vertraten die Marschallin Schwarzenberg, Frau v. Wertheimer, Frau v. Bagref-Speransky jenen in der Gegenwart beinahe ausgestorbenen Typus von Frauen, die sich „begnügten“, durch ihre Liebenswürdigkeit, die Wärme ihres Herzens und ihres Geistes, durch ihre feine Klugheit und ihren unfehlbaren vornehmen Takt einen Kreis von feurigen Geistern, erlesenen Kulturträgern um sich zu versammeln, ohne selbst produktiv zu sein.

Hat Grillparzer auch nicht in jedem dieser Salons verkehrt, so war doch Wien damals eine verhältnismäßig kleine Stadt, so daß er in dem einen Zirkel wohl auch die Größen des anderen traf. Zudem huldigten neben der am meisten bekannten Schriftstellerin Karoline Pichler noch andere Frauen der Dichtkunst. Neben Therese v. Artner, die unter dem Namen Theone lyrische Gedichte veröffentlichte, trat Baronin Pereira als Schriftstellerin auf, Frau v. Weißenthurn, an die Grillparzer ein kleines Gedicht richtete, betätigte sich auf dramatischem Gebiet, Luise

Brachmann büßte ihr Talent mit einem unglücklichen Lose. Mistreß Jameson, die Verfasserin des Buches „Shakespeares weibliche Charaktere“, erschien in Wien, von Klementine Ruß, die Maler- und Dichtertalent vereinigte, sagte Bauernfeld, sie sei „etwas affektiert, natürlich, uröſterreichiſch“. Neben Frau v. Binzer, der Dramatikerin, wirkte Frau v. Chezy und endlich kamen als die Größten Betty Paoli und die ersten dichterischen Versuche Maria v. Ebner-Eschenbachs und Josephine Freiin v. Knorrs. So fand denn Grillparzer auf diesem Wiener Boden einen reichen Kranz von Frauen der verschiedensten Gesellschafts- und Bildungsstufen und traten die Wienerinnen auch nicht selbst so erfolgreich in dem Kampf der Geister auf wie Rahel und Bettina, standen sie an Geistesschärfe und Originalität einer Karoline Schlegel nach, so wirkten sie doch befruchtend auf Grillparzer, Lenau, Stifter ein. Lenau bekennt, daß er ohne Sophie v. Löwenthal niemals Savonarola geschrieben, er sagt, sie sei mehr als die George Sand und habe einen so gesunden und feinen Geschmack, „daß man alle unsere kritischen Journale vollauf damit versehen könnte“ und versichert ihr: „Von Beethoven, dem Meere, dem Hochgebirge und Ihnen habe ich ja das beste und meiste gelernt.“

Unter diesen Frauen wandelte Grillparzer als gefeierter Dichter, als liebenswürdiger, bezaubernder Mensch, dem das weibliche Geschlecht huldigte, den es verwöhnte. Er hat ihnen ihr Gehaben, ihr Empfinden, ihre Seele und deren tiefste Geheimnisse abgelauscht, er hat ihr innerstes, elementarstes Wesen in dem Resonanzboden seiner sensiblen Seele mitempfunden, verstanden, erkannt und hat als Psychologe mit dem Gottesgnadentum von allen Einzelerscheinungen zu abstrahieren gewußt. Nicht aus wienerischem Sonderblute, nein, aus germanischer All-

seele wachsen seine Frauengestalten hervor und empor in eine neue Zeit, in der die Frau anfängt, an der geistigen Physiognomie des Jahrhunderts mitzuarbeiten und ihm neue seelische Vertiefung zu geben, wenngleich es die ewigen Grundzüge aller Zeitepochen menschlicher Geschichte beibehält. Darum fühlen wir modernen Frauen in jenen Heldinnen des Wollens und Unterliegens den eigenen Pulsschlag, das eigene Erzittern, das Bangen und Beben, die Enttäuschungen von heute, die eigenen rebellischen Kämpfe gegen ein übermächtiges Schicksal und darum war Grillparzer, als er seine Heldinnen schuf, einer jener Seher, vor denen alle Nebel der Vergangenheit und Gegenwart durchsichtig werden und die in den unermeßlichen Weiten des Alls blitzende Welten vergehen und neue Sonnen werden sehen, wenn andere Menschen die zitternden Lichtboten der fernen Gestirne nicht zu deuten vermögen.

Berta

Der Vergleich der Ahnfrau mit der Braut von Messina ist nicht nur in Bezug auf die Schicksalsidee ein fruchtbarer, er ist es auch durch die innere Verwandtschaft der beiden Mädchengestalten, auf deren zarte Schultern das Schicksal die schwere Wucht eines unverschuldeten, aber darum nicht minder drückenden Verbrechens lädt. Und da ist es denn nun interessant zu sehen, daß der junge Grillparzer in der Zeichnung des Mädchencharakters über den reifen Schiller hinauswächst, daß er ihn plastischer, auch nach der Dimension der Leidenschaft hin, gestaltet als die fast nur flächenhaft wirkende Beatrice: der junge Österreicher ringt sich bereits aus seiner Abhängigkeit von Schiller los, dem er in der Blanka von Kastilien vollständig untertan gewesen war. Die Blanka des sechzehnjährigen Dichters kennt alle Exaltationen Amaliens und Leonorens und will sich manchmal zu der edlen Ruhe der Elisabeth v. Valois aufschwingen, wie die zweite Heldin dieses Jugenddramas, Maria de Padilla, einige Tropfen Blutes mit ihrer spanischen Schwester, der Fürstin Eboli, sowie der stolzen Britin, Lady Milford, gemein hat. Allein wie sehr auch die beiden Frauen die innere Unfertigkeit ihres fast noch knabenhaften Schöpfers an sich tragen, wie verschroben und karikaturenhaft auch ihre Charakterzeichnung ist, so schlägt der Jüngling doch schon hier das nachher so oft variierte Motiv an: das trieb- und geistesstarke Weib neben dem haltlosen Mann.

Zwischen der Blanka von Kastilien und der Ahnfrau entstanden neben dramatischen Fragmenten die beiden Lustspiele „Die Schreibfeder“ und „Wer ist schuldig?“ In dem ersteren ist die Gestalt des jungen Mädchens zwar schon einheitlich gefaßt, aber es ist der Typus des naiven, gehorsamen, unschuldigen, herzlich beschränkten Bürgerkindes mit seinem rührseligen Herzchen. In dem zweiten Lustspiel hingegen verrät das Farbenspiel des Frauencharakters bereits die spätere Meisterhand des kundigen Edelsteinschleifers.

In dem Zeitraume zwischen 1811 und 1816, jenen Jahren, in denen „Wer ist schuldig?“ und die „Ahnfrau“ gedichtet wurden, in dieser Zeit seines Aufenthaltes bei dem Grafen Seillern und des Beginnes seiner Beamtenlaufbahn, in jener Zeit der drückenden materiellen Sorgen und eines schier unüberwindlichen Trübsinnes, in der er seine alten Beziehungen zu Therese v. Wohlgemuth und ihrer Freundin Antoinette — wobei sich ihm zum ersten Male der Gegensatz von himmlischer und irdischer Liebe offenbarte — nicht mehr pflegen konnte; in der sein Herz nur die zwar leidenschaftliche, aber doch flüchtige Episode seiner Liebe für die Schauspielerin Henriette Teimer erlebte, in der er aber Charlotte v. Paumgarten bereits kannte, fand er weder in ihr noch in den anderen weiblichen Gestalten seines Lebenskreises sein Ideal. Er war noch zu leidenschaftlich und subjektiv, zu vulkanisch in seinem Lieben, als daß er aus dem Reigen seiner schönen und munteren Landsmänninnen hätte die Modelle nehmen können. Noch dichtet in ihm nur die Phantasie, nicht die eigene innere Erfahrung; noch folgt er bei Bertas Charakterzeichnung der starken inneren Anschauung, die sich ihm durch die „Braut von Messina“, durch Calderons „Andacht zum Kreuz“ und Müllners „Schuld“ erschlossen

hatte, ohne sich jedoch an die Heldinnen dieser Dramen zu binden, während die Mädchengestalten jener Romane, die ihm in seltsamer Kombination die Fabel zu seiner Tragödie boten, ganz ohne Einfluß auf ihn blieben. Grillparzer selbst hat in diesem Sommer 1816 noch nicht den Zauberkreis des Mädchenideales seiner Zeit überschritten, noch träumt er selbst von bedingungslos sanften Wesen: er verkörpert in Berta so ziemlich das holde Engelsbild, wie es E. T. A. Hoffmann liebte. Und noch hat der junge Dichter nicht die Konsequenz seiner späteren Frauencharaktere, noch ist er nicht Meister der psychologischen Kunst. Dennoch ahnt er auch hier schon die Lebensbedingungen der weiblichen Psyche und deutet in der konventionellen Schablone, der er sich bedient, mehr als einmal durch einen kühnen Strich seine schöpferische Eigenart an.

Ach, so warst du schon als Kind,
Trugest immerdar zugleich
Der Beleid'gung herben Schmerz
Und das Unrecht des Beleid'gers.
Immer gut und immer schuldlos,
Schienst du stets die Schuldige.

Diese Worte des alten Borotin sind das Siegel, das der Dichter dem Charakter Bertas aufgedrückt. So sah sie sein inneres Auge, so fügte er sie dem Rahmen seines Stückes ein, wenngleich der düstere, blutfarbene Glanz dieses Rahmens seine starken purpurnen Reflexe auch auf sie warf: ihre Leidenschaft und Sensualität als Erbteil der heißblütigen Ahnfrau. Und über die traditionelle Engelsgüte seiner Vorbilder hinausgehend, mischt der junge Dichter dieser Sensualität etwas von dem Erlösungsdrang unserer besten Weibnaturen bei, wie dieser Sentas

Seele dem fliegenden Holländer zutreibt und Byrons verbrecherische Helden beglückt.

Im ersten Akt zeigt uns der Dichter seine Heldin durchaus als passive Natur, aufgewachsen im Schatten der Klagen, der ungerechten Vorwürfe eines vor der Zeit gealterten Greises, dessen tatenlose Schwermut alles, was als Sonne in seiner Tochter Seele lag, zu Boden drückte. Grillparzer schildert mit wunderbarem Stimmungsgehalte durch den Mund ihres Vaters die von den dunkeln Fittichen des Verhängnisses umnachtete Jugend Bertas:

Glaubtest du, getäuschter Jüngling,
Wir hier feiern Freudenfeste? ...

Und doch hat all der eiserne Druck, der auf Bertas Seele lagert, ihre ursprünglich lebenskräftige Natur nicht zu brechen vermocht; ein paar Tropfen jener starken Lebensbejahung, jener Energie, die sich in Jaromir zu einem überschäumenden Temperamente gesammelt, haben ihren seelischen Niedergang, den Tod ihres Temperamentes verhindert. Selbst dem vergrämten, verbitterten Vater gegenüber wahrt sie das kostbare Recht der Hoffnung. Freilich zucken ja jetzt in ihr trübes Dasein die ersten Pfeile der aufgehenden Liebessonne hinein und wecken in ihr die schüchternen Triebe einer gesunden Schalkhaftigkeit, die unter günstigeren Wachstumsbedingungen die Signatur ihres Wesens geworden wären. Aber der Grundton ihres Wesens ist Sanftmut und Ergebenheit. Sie findet in restloser Unterwürfigkeit selbst dann kein Wort anklagenden Vorwurfes, wenn der Vater ihrer Existenz ganz vergißt und sich kinderlos nennt. Umso größer und heißer ist ihre Dankbarkeit für das Glück, das ihr der Vater durch die Ehe mit ihrem Lebensretter bereiten will. Denn

diese Liebe ist bereits so übermächtig, daß sie das Mädchen zu heimlichen Zusammenkünften mit dem Geliebten getrieben. Mit den Versen

Wie ein Kind am Mutterbusen
Hing ich an des Teuren Lippen,
Seine heißen Küsse trinkend

läßt der Dichter sie das Blut der Ahnfrau verraten. In dem Erwachen der Liebe auf den ersten Blick zeigt Grillparzer nur eine zufällige Verwandtschaft mit Schiller. Auch in Beatrice und Manuel bricht die Flamme der Leidenschaft nach der ersten Begegnung hervor, aber der österreichische Dichter schöpft durchaus aus eigenem Empfindungsleben, wenn er auch in seinen späteren Dramen fast immer die Liebe mit elementarer Urkraft emporlodern läßt. Hat er es auch erst 1821 in einem Albumblatt an Katharina Fröhlich ausgesprochen, „für Herzen und für Geister regiert der Augenblick", so gehorchte er von seinen Jünglingsjahren an diesem Gefühlsgesetze. Dafür bezeugt die dichterische Abhängigkeit von Schiller der schwärmerische, ganz und gar lyrisch gehaltene Monolog, in welchem Berta ihr Glücksgefühl über den Segen ihres Vaters zur Ehe mit Jaromir hinausjubeln möchte in alle Welt und in typischen und nicht in individuellen Zügen bewegt sich Berta durch die letzten Szenen des ersten Aufzuges.

Im zweiten Akte verharrt der Dichter bei seiner Anschauung von Bertas selbstlos gütigem, barmherzigen Charakter. Doch ist seine Psychologie manchmal noch ein wenig schülerhaft: er legt der in mehr als klösterlicher Weltabgeschiedenheit erzogenen Berta, die nur von dem lebensmüden Vater und dem abergläubischen Günther, nicht wie Shakespeares Heldinnen von einer liebeserfahrenen

Amme umgeben ist, eine ganz unwahrscheinliche Lebensreife in den Mund:

> Sieh, man hat mir oft erzählet,
> Daß es leichte Menschen gebe,
> Deren Liebe nicht bloß brennt,
> Auch verbrennt und dann erlischt ...

Wer soll ihr die reife Lebenserkenntnis mitgeteilt haben? Hier ist Grillparzer wohl ganz subjektiv, während das bißchen Schelmerei, das er Berta gleichzeitig verleiht, ganz dazu angetan ist, sie von der schwebenden Höhe ihres sonst allzu seraphischen Wesens in die Region der Menschen herabzuziehen. Die Szene, in der sie Jaromir die Schärpe umbindet, ist der letzte zitternde Sonnenstreifen, ehe die Nacht der Leiden für sie hereinbricht. Wie sie nun, durch die Ereignisse vorwärts getrieben, den Berg der Schmerzen und der tragischen Schuld hinansteigt, um auf dem Gipfel niederzubrechen, das hat der junge Dramatiker in prachtvoller Steigerung der seelischen Konflikte dargestellt. Auch bei ihr wird — wie bei fast allen Heldinnen Grillparzers — ihre Liebe und ihre seelische Veranlagung zum tragischen Verhängnis

> .... Wie sie glüht,
> Wie es sie hinüberzieht!
> Aller Widerstand genommen
> Und im Strudel fortgeschwommen.

erkennt ihr Vater. Allein in dieser Liebe steckt mehr als Sinnenrausch. Auch Bertas Leidenschaft hat Grillparzer geadelt, wie er mit Ausnahme Kunigundens und Elgas nirgends das Weib in den Staub gezogen hat. Alle seine Heldinnen der Liebe scheinen von der ins Transzendentale

spielenden Empfindung beseelt zu sein, für die Volkelt die bezeichnenden Worte gefunden: „Der Rausch des Liebesglückes ist trotz aller seiner Flüchtigkeit ein Triumph eines nach unaussprechlichem Glück verlangenden Menschenherzens über die Ewigkeit.“

Graf.

Sohn, du liebst sie?

Jaromir.

Wie mein Leben.

Graf.

Und du ihn?

Berta.

Mehr als mich selbst.

Einfacher, schlichter, treffender, überzeugender als durch die Antworten Jaromirs und Bertas ist wohl niemals der Unterschied zwischen Mannes- und Weibesliebe, aber auch zwischen männlicher und weiblicher Seele ausgedrückt worden und ähnlich stellte Grillparzer fast in allen seinen Dramen das Verhältnis der beiden Liebeshelden dar.

Jetzt fällt für uns von Berta das Kleid des Ritterfräuleins und wir sehen in ihr das um ihrer Liebe willen leidende junge Weib, erkennen das von Zeit und Umwelt unabhängige ewig Menschliche.

In jenen einfachen Worten liegt Bertas tragisches Verhängnis, mit ihnen besiegelt sie selbst ihr Schicksal, das sie, die Mitleidige, Barmherzige, der Grillparzer so viel der hilfreichen Güte verliehen, in den Abgrund zieht. Wie sie für ihn zittert, wie sie bestrebt ist, sein wildes, unerklärliches Benehmen als verzeihliche Krankheitserscheinungen hinzustellen, wie sie ihn schützen möchte vor der ihm drohenden Gefahr, die sie zwar nicht kennt, aber fürchtend ahnt!

Um das abstoßende Grauen vor der Geschwisterliebe zu mildern, flößt der Dichter in Bertas Leidenschaft für Jaromir ein warnendes Gefühl ein, das aber — da Berta diese Stimme des Blutes naturgemäß nicht zu deuten vermag — gerade das Dämonische, Unbezwingliche verstärkt, wie ja jeder Reiz durch vermehrte Spannungszustände erhöht wird. Und nun — mit dem Ende des zweiten Aufzuges — häuft sich für die Unglückgeweihte Affekt auf Affekt und immer zeichnet der Dichter richtig und mit starker, sicherer Hand.

Nach dem von so viel dramatischem Leben erfüllten Abschlusse des zweiten Aufzuges kann uns der Anfang des dritten Aktes nicht befriedigen, die beiden Szenen widersprechen sich geradezu. Berta stürzt, ehe der Vorhang fällt, heraustaumelnd aus Jaromirs leerem Zimmer und hält — auf Grund der gefallenen Schüsse — den Geliebten für tot. Wenn die Handlung wieder beginnt, hören wir Berta elegisch über die Freuden und Leiden der Liebe reflektieren. Wir erwarten, daß sie von verzehrender Ungewißheit über das Schicksal des Geliebten gefoltert werde, daß sie dem Zurückkehrenden mit dem Rufe „Du lebst?“ entgegenstürze und im Freudentaumel dürfte sie in den ersten Sekunden gar nicht merken, daß Jaromir zurückweicht, vor ihr, seiner Braut, zurückweicht. Hat sich aber in der Zeit zwischen dem zweiten und dritten Aufzug bereits eine, wenn auch noch so schwache Wolke eines schrecklichen Verdachtes ihrer Seele bemächtigt, dann ist es eine falsche Psychologie, die von den grausamsten Zweifeln gemarterte Berta in Betrachtungen über Freuden und Leiden der Liebe ausbrechen zu lassen. Doch nach diesem kleinen Schöpfungsfehler bleibt der Dichter auf dem richtigen Wege.

Noch wagt es Berta nicht, sich selbst ihren aufdämmern-

den grauenvollen Verdacht einzugestehen. Doch schon nach den ersten erzählenden Worten läßt er sich nicht mehr abweisen, ihre Frage: „Wo wardst du und wie verwundet?“ wird immer dringender, und Jaromir vermag es nicht mehr, diesen Argwohn zu zerstreuen. Wohl glaubt sie für kurze Zeit dem namenlos Geliebten, wohl weicht ihre geheime Angst vor ihm auf wenige Minuten dem Schmerz darüber, daß sein Lieben ein so egoistisches ist und auf ihr Herz so gar keine Rücksicht nimmt, aber Jaromirs scheuer Blick, seine Aufregung, seine schlecht verhehlte Angst vor seiner Ergreifung wecken ihre schlimmsten Befürchtungen. „Schwer ist noch sein Körper krank, oder — schwerer seine Seele“, gesteht sie sich beklommen, als er ins Gemach flüchtet, wagt es aber noch nicht, ihrem grauenvollen Verdacht Ausdruck zu geben. Doch schon nach den ersten erzählenden Worten des Soldaten wird er zur Gewißheit und daher konnte ihr der Dichter die Geistesgegenwart verleihen, über die auf dem Boden liegende Schärpe ihr Schnupftuch zu werfen, um die Spur der Verfolger von Jaromir abzuleiten. Mit psychologischer Meisterschaft läßt der junge Dramatiker den Soldaten jetzt nicht nur die Untaten des Räuberhauptmanns aufzählen; damit, daß er der horchenden Berta den Henkertod Jaromirs voraussagt, so daß sie diesen vielleicht schon in den nächsten Stunden zu erwarten hat, motiviert es der Dichter ausgezeichnet, daß in der Unglücklichen der natürliche Abscheu vor dem Räuber Jaromir verdrängt wird vor der Angst um sein Leben.

Die darauffolgende Szene wollte Schreyvogel durch Reden Bertas ausgeführt haben; der junge Dichter befolgte diesen Rat nicht — durchaus zum Vorteil der dramatischen Wirksamkeit. Da Berta eine wehrlose Beute ihrer widerstreitenden Affekte ist, wirkt ihre Wortlosigkeit

psychologisch viel mehr, als es vorwurfsvolle Reden vermöchten. Das eine Wort „Räuber“ sagt genug. Auch ihre kurzen Ausrufe „Weh mir! Wehe!“ künden stärker ihr tiefes Entsetzen und die qualvolle Zerrissenheit ihres Herzens, als es pathetische Deklamationen vermöchten. Und nun läßt der Dichter durch die leidenschaftlichen wilden Selbstanklagen Jaromirs und durch die Schilderung seiner Verzweiflung auf der Harfe ihres Herzens alle Töne von Abscheu, Gerechtigkeitsgefühl, Mitleid, Milde und Angst erklingen, bis sich die Dissonanz von Verurteilung, Freisprechung, Erbarmen und Zittern zu dem vollen Akkord alles vergessender Liebe löst und sie einwilligt, mit dem unseligen Geliebten zu fliehen. „Sie unterliegt dem stärkeren Willen des Mannes, der sie zur Flucht mehr preßt als überredet, denn Jaromir hat kaum ihre Verzeihung erlangt, als er auch schon seine Versprechungen vergißt und der Zitternden die Einwilligung zum gemeinsamen Entfliehen durch die raffiniertesten Seelenmartern abdrängt“*). Ähnlich sollte sich auch in dem von Grillparzer geplanten „Faust“ das Mädchen durch das Geständnis, wer er sei, nicht abhalten lassen, Faust auf der Flucht zu folgen — ein wunderbar echter Zug tiefedelsten weiblichen Empfindens, wie es auch Byron manchen Heldinnen seiner erzählenden Gedichte verleiht.

Nachdem Berta ihren Entschluß gefaßt, gibt es für sie kein „Zurück“ mehr. Vielleicht fühlt sie innerlich, daß ihr freier Wille doch nur ein fragwürdiger sei, da über ihrem Haupte das nächtliche Verhängnis brütet, insgeheim ihr Herz lenkt und sie mit dem verbindet, dem sich die schaurigen Gesichte ihres Hauses zeigen.

Auch in einer seiner Stoffquellen, in dem Roman „Die

*) Emil Reich.

Sappho

„Es war auf Erden ihre Heimat nicht."

Mit dieser vorletzten Zeile der Tragödie hat Grillparzer uns den wahren Schlüssel zu dem Charakter Sapphos und damit zu dem Wesen des ganzen Dramas selbst geboten. Alles, was er sonst in seinen Bemerkungen „Zum eigenen Schaffen", was er zu Robert Zimmermann, zu Frau v. Littrow sagt, hat für die Verstandes- und Gefühlswurzeln jener Dichtung weniger Bedeutung als jene einzige kurze Zeile. Durch sie wird die Tragödie in vollem Umfange zur Künstlertragödie, zu den Leidensstationen der Künstlerseele, die mehr als ein Golgatha erlebt, um durch den Genius immer wieder zur Auferstehung geweiht zu werden, bis die dunklen und starken Mächte der Erde die unvollkommene Form zerbrechen, auf daß die Seele dahinschwebe zu den purpurnen Regionen der Ewigkeit. Jeder Schaffende, jede Ausnahmsnatur, die sich von den Interessen des Alltags abwendet, um der inneren Stimme zu folgen, ringt sich zu jener stolz-traurigen Erkenntnis durch: Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Mein Reich, das heißt, meine wahre Heimat, das Land, das meine Sprache spricht, die Sprache meines Geistes und meines Herzens!

Diese uralte Erfahrung, dieses eherne Naturgesetz, von ungezählten Heroen des Geistes schweigend empfunden und schweigend durchgelitten, erfuhr gerade am



C. Angerer & Göschl, Wien phot.

Sophie Schröder als Sappho

Nach Daffinger





Anfang des 19. Jahrhunderts einen lärmenden Ausdruck, der zu der ergreifend verhaltenen, dunklen Melodie, der sie bisher ihr Leid einhauchte, in wenig wohltuendem Gegensatz steht. Die Romantiker zierten sich mit der Ausnahmsstellung des Künstlers wie mit einem malerisch kleidenden Mantel oder Barett und was ein Goethe nach einem Leben voll aufreibender innerer Kämpfe in Tasso als Selbstbekenntnis geoffenbart, was Byron unter dem grausamen Widerspruch zwischen dem Baume des Wissens und dem des Lebens verhüllt, das wird marktschreierisch verkündetes Evangelium, so daß noch 1830 auf Grabbes Tod ein Gedicht verfaßt wurde:

Der Dichtung Flamm' ist allemal ein Fluch.
— — — — — — — — — — —
Und Male brennt sie — durch die Mitwelt geht
Einsam, mit flammender Stirne der Poet.
Das Mal der Dichtung ist ein Kainszeichen.

Und da man den Schmerz als unerläßlichen Schatten des Genies ansah, verrannten sich geringere Geister in den Wahn, daß der Schatten den Körper, der Schmerz das Genie auslösen könne und Charlotte Stieglitz gab sich in der Exaltation ihrer weltfremden Seele den Tod, um ihren Gatten durch den Schmerz um sie zu der so leidenschaftlich ersehnten dichterischen Begeisterung zu weihen.

Der junge Grillparzer hätte bei seinem ersten griechischen Drama dieser herrschenden Gesamtvorstellung nicht bedurft. Nachdem er 1810 in Tasso das Spiegelbild seiner eigenen Gemütszustände erkannt, nachdem jedes Erlebnis seiner ringenden Seele ihm seine Sondernatur zum Bewußtsein gebracht und der Erfolg der Ahnfrau ihm eine Sturmflut von Angriffen zugetragen, denen er nichts als stolzes Schweigen entgegenstellte, da hatten

wohl die verstrickten Dornenreiser des Dichterkranzes ihm den blutigen Kronenreif tief genug in die Stirn gedrückt, um aus eigenem schmerzgetränkten Empfinden sich mit dem Lose der griechischen Dichterin identifizieren zu können, als die äußere Anregung zu der Dichtung durch Joël gegeben war.

Und in der kurzen Zeit von drei Wochen stellt er die schmerzgeweihte Gestalt der Dichterin hin, in einem ununterbrochenen Flusse der eigenen inneren Anschauung, zu der sich nur wenige äußere Vorbilder gesellen. Wohl hatte er schon früher, als er bei Graf Seillern als Hofmeister wirkte, die griechischen Klassiker gelesen. Aber in dem Schaffensfieber, das ihn in der Zeit vom 1. bis zum 25. Juli 1817 ergriffen, kümmerte er sich nicht um die vielen Komödien der attischen Dichter, die aus der historischen Sappho, „der reinen Frau mit dem milden Lächeln“, wie sie Alkäos nannte, das Zerrbild einer alternden, in einen jungen Mann verliebten schöngeistigen Kokette machten; kümmerte sich nicht um das gleichnamige, 1816 in Berlin erschienene Monodrama von F. W. Gubitz, noch um den 1806 in Aschaffenburg verlegten Roman „Sappho und Phaon“ von Sophie Mereau, sondern folgte seiner Phantasie und seinem eigenen leidenschaftlichen subjektiven Empfinden. Vielleicht diente ihm, wie Julius Schwering ausführlich nachweist, das gleichnamige Trauerspiel des Franz v. Kleist als Vorbild. Aber ein Vergleich mit diesem seichten und trivialen Machwerk läßt uns erkennen, daß Grillparzer bei der Gestaltung von Sapphos Charakter durchaus selbständig vorging, wenn ihm die Dichtung auch nicht ganz zum Aufschrei seines eigenen Selbst wurde, da er Sappho mit vollster Absicht mehr als Weib denn als Dichternatur lieben ließ. Nicht unerheblich ist dagegen der starke Eindruck zu veranschlagen,

den die Corinna Madame Staëls im Geiste des jungen Dichters bewirkte und der sich ganz deutlich in dem allmählich auftretenden, vom Vater ererbten Vorurteil Phaons gegen die „Zitherspielerin“ ausspricht, mag sich auch der greise Dichter gegenüber Frau v. Littrow gegen einen solchen Vorwurf gewehrt haben. Dagegen schwebte ihm bei der äußeren Erscheinung Sapphos so wenig wie bei Berta eine bestimmte Frau seines Lebenskreises vor, während ihm bei manchen seiner späteren weiblichen Gestalten Wiener Frauen das reizvolle Vorbild abgaben.

Was und wie die historische Sappho in Wirklichkeit war, wissen nur wenige von uns, ihre ohnehin nur fragmentarisch erhaltenen Oden dürften außer Philologen nur wenigen Lesern bekannt sein. Die einzige Ode, die wir — eben durch Grillparzer — von ihr kennen lernen, reicht nicht hin, unser ganzes Interesse der lesbischen Dichterin zuzuwenden. Merkwürdigerweise hat Grillparzer, wie er 1822 in seinen Studien zur Literatur bekennt, an Sapphos Werken nie Gefallen finden können. Aber er läßt seine Heldin reden und handeln als Dichterin und wenn Rhamnes von ihr spricht

Hoch an den Sternen hat sie ihren Namen
Mit diamantnen Lettern angeschrieben,

so krönte mit diesen Zeilen der Dichter die Gestalt seiner Einbildungskraft, nicht die historische Sappho und jene ist es, deren Worte „Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht“ einen schmerzlichen Widerhall in uns erwecken.

Und diese fürstliche Gestalt, von lebensstarken Leidenschaften regiert und doch zu verblutender Resignation verurteilt, schafft der sechsundzwanzigjährige Dichter wenige Monate nach der noch so typisch, so lyrisch gehaltenen Berta

in der Ahnfrau! Welch ein Unterschied in den beiden Charakteren, als lägen zwischen den zwei Werken nicht Monate, sondern Jahre reifster dichterischer Entwicklung!

Zu keinem anderen Drama Grillparzers besitzen wir so reichliche Aufschlüsse von dem Dichter selbst wie zu diesem. So sind wir denn gerade bei dem Charakter Sapphos in der Lage, die verschiedenen Strömungen, die durch die schaffende Seele des Dichters dahinfluteten, genau zu verfolgen; aber unter diesen Oberflächeschichten auch jene schwereren, langsam rinnenden Massen zu gewahren, die vom Dichter selbst nicht zur Selbstbeobachtung gelangten und, ihm unbewußt, den Verlauf seines Schaffens beeinflußten. Drei Probleme waren es, die nach der Aufforderung Joëls, ein Sappholibretto zu dichten, auf der Wanderung durch seinen sinnenden Geist zogen, doch sind sie unschwer zu vereinen. Die „Fiakeridee": Gleich und gleich gesellt sich gern — die Grillparzer in seinem Gespräch mit Zimmermann als Grundgedanke des Dramas angab — verquickt sich mit der Idee von dem Konflikt, in den die Kunst mit dem realen Leben gerät und diese Idee saugt eigentlich die dritte Idee von der revolutionären Macht der Leidenschaften, die das Zepter schöner Selbstbeherrschung brechen, in sich auf. Diese drei Motive behielten so lange die Oberhand, solange Grillparzer bei der Exposition des Dramas Sappho nur als Dichterin betrachtete; von dem Augenblicke an, in dem der Konflikt sich vorzubereiten beginnt, in dem also Phaon und Melitta sich begegnen, sieht der Dichter, vielleicht unbewußt durch die griechischen Komödien beeinflußt, in Sappho nur mehr die Frau, die sich in den jüngeren Mann verliebt, „im gewöhnlichen Leben ein ekelhafter Gegenstand". Damit wird er nun subjektiv, wird innerlich unfrei und läßt sich durch seine eigene Vorliebe für Melittanaturen bestechen,

um Sappho ins Unrecht zu setzen, so daß alle Sympathien dem jungen Paare zufliegen und Dichter und Publikum für Sappho nichts mehr übrig haben als Mitleid und schwächliches Interesse, bis der durch die Sage gegebene freiwillige Tod Sapphos den Dichter wieder zu seiner ursprünglichen Anschauung zurückbringt, Phaon und Melitta sich selbst entwerten und mittels der Rede des Rhamnes und durch den Glanz der Sprache Sapphos im letzten Auftritt des Dramas das Publikum gezwungen wird, die Dichterin wieder wie im ersten Akt durch das Kristallprisma der dichterischen Verklärung anzusehen. Grillparzer selbst sagt, daß er nach dem dritten Akte durch Krankheit unterbrochen wurde und er nachher innerlich dort nicht mehr anknüpfen konnte, wo er aufgehört. Mag sein, daß diese Unterbrechung Schuld trägt, wenn Sappho nicht jene künstlerische Einheit und Größe zeigt, die wir im Interesse des Dramas so schmerzlich an ihr entbehren. Es kann aber auch sein, daß den jungen Dichter das Vorurteil, das er gegen die alternde und dennoch liebende Sappho hegte, zu dem künstlerischen Mißgriff veranlaßte, seiner Heldin plötzlich das Interesse zu entziehen und unsere starke innere Anteilnahme an ihrem tragischen Los in gönnerhaftes Mitleid herabzustimmen, was gegen alle tragische Wirkung verstößt. In jenem Briefe an Adolf Müllner bezeichnet er es als notwendig, daß „der Zuschauer die Arme bemitleide, statt sie zu verabscheuen". Diesen Fehler, den der noch mit seiner dichterischen Kraft ringende junge Grillparzer beging, hätte er in späteren Jahren gewiß vermieden, und darum zeugen die Worte, die der Greis zu Frau v. Littrow spricht, von einer ganz anderen Auffassung der Sappho als jene Stellen, die in dem Aufsatz „Zum eigenen Schaffen" aufgenommen sind. Nunmehr sieht der Dichter Sappho noch als liebenswert,

zur Liebe berechtigt an — als junger Mann nahm er gegen seine eigene Heldin Partei. Damals eben stand er noch ganz unter dem Einfluß seiner Zeit und vor allem — seiner Umwelt. Goethe hatte zu seiner Iphigenie, seiner Leonore Vorbilder an Frau v. Stein, an so mancher hochgebildeten Frau des fürstlichen Hofes, an mancher genialen Schauspielerin; Hebbel dankte seine schönsten und feinsinnigsten Frauengestalten der adligen Natur seiner Gattin. Des jungen Grillparzers Lebenskreis war damals noch ein eng umschriebener, noch verkehrte er, trotz des großen Erfolges der „Ahnfrau", hauptsächlich in bürgerlich einfachen Kreisen und mußte das durch jahrhundertelange Tradition in innere Unselbständigkeit gebundene Leben der bürgerlichen Frauen als das dem Weibe nach der Natur zukommende halten. Zudem war gerade Wien niemals ein Boden für geniale Frauen, so daß selbst 1866 noch Frau v. Littrow erzählt, wie oft sie der Sappho als einer Art antiken Blaustrumpfs erwähnen gehört hätte und wie ferner das Publikum den Untergang der Dichterin mit einer gewissen Schadenfreude begleitet habe. So unausrottbar wurzelte die Abneigung gegen starkgeistige oder auch nur ungewöhnliche Frauen in den Wiener Kreisen, daß selbst die Schriftstellerin Karoline Pichler davon vollständig durchdrungen ist und über alle Mädchen und Frauen den Stab bricht, die aus dem engen Rahmen ihres begrenzten Frauenlebens heraustreten. „Noch weniger hatte eine falsche Richtung von Überbildung sie die Schranken echter Weiblichkeit überschreiten lassen," lobt sie an einer Heldin ihres wortreichen Romans „Zeitbilder". Ungemein charakteristisch für die geistige Struktur dieser Schriftstellerin sind ihre Worte über die ihr so unsympathische Bettina v. Arnim, die einen französischen Soldaten vor den ihn verfolgenden Rotmäntlern rettet:

„Das ist schön! Aber wie absonderlich, ja wie unglaublich ist es, daß sie, um das Blut von seiner — freilich unbedeutenden — Wunde zu wischen, nichts hat als ihre Zunge! Ein kleiner Flacon mit Wasser und ein Schnupftuch, das sich ohne alle Gefahr bemerkt zu werden, im Schubsack oder Ridiküle hätte über den Hof hintransportieren lassen, würde die Sache anständiger, appetitlicher und glaubwürdiger bewirkt haben.“ Und bei dieser zimpferlichen Frau v. Pichler verkehrte Grillparzer gerade zu jener Zeit, in der er an der „Sappho“ schrieb, am häufigsten. Mußte nicht der Geist der gefeierten Schriftstellerin umsomehr auf ihn einwirken, als das Haus Pichler in dem alten Wien als ein Muster feiner Sitte und gebildeten Umganges galt und auf sie das Wort Goethes „Und willst du wissen, was sich ziemt“, vollkommen zu passen schien? So konnte es geschehen, daß auch über der Sappho Grillparzers der Fluch des Unverstandenseins schwebt, der schon kurze Zeit nach dem Tode der historischen lesbischen Dichterin ihr Bild verzerrt hatte und der Faltenwurf der tragischen Muse nicht immer stilgerecht gelegt ist. Was überdies der alte Grillparzer als das Wesentliche erkannte, um seiner Heldin das Interesse der Zuschauer zu erhalten, daß sie nämlich noch liebenswert sei, das hat der junge Dichter niemals scharf ausgesprochen — wohl, weil er es damals selbst nicht so sah. Das hatte zur traurigen Folge, daß auf der Bühne Sappho meist von Heldenmüttern, Melitta von jungen Naiven gespielt wurde, vor deren sichtbarer Anmut die abstraktere dichterische Größe Sapphos nicht bestehen konnte. Dies trug sich bei den ersten Aufführungen des Dramas zu, als die damals schon fünfzigjährige Schröder die Sappho und „die kleine Korn“ die Melitta spielte und wiederholte sich siebzig Jahre später, da die Wolter als alternde Frau der von unsag-

barem Liebreiz umflossenen Wessely unterlag. Charlotte Wolter hatte hier zu des Dichters Nachteil vergessen, daß sie selbst — zwanzig Jahre früher — der Sappho eben dadurch zu ihrem vollen Rechte verholfen, daß sie noch liebenswert erschien und ihrer Niederlage im Wettbewerbe der Liebe nichts Lächerliches und Verächtliches beigemengt war.

Und dennoch! Wie hat der Genius den in den Anschauungen seiner Zeit noch befangenen jungen Dichter, für den diese Dichtung hauptsächlich ein Experiment war, richtig geleitet, daß Sapphos Gestalt in stolzer, edler Schönheit emporwächst, von fürstlichem Adel getragen und in den großen Augen jenen Blick in weite, unbekannte Fernen, der nur jenen gegeben, die sich hier auf Erden als Gast fühlen. Und darum, weil auf Erden nicht ihre Heimat ist, darum ist ihre Liebestragödie, das Erlebnis mit Phaon, nur ein Teil ihres tragischen Loses überhaupt und als Griechin zerbrach sie mit fester Hand das kostbare Gefäß ihres Lebens, zu dessen vielen feinen Sprüngen sich ein neuer gesellt hatte, der seinen Schönheitswert für immer vernichtete. In dieser Anschauung ist sich der Dichter von Anfang an treu geblieben und der letzte Ausklang des Dramas versöhnt mit all den Dissonanzen, die der noch nicht zur vollen Meisterschaft psychologischer Kunst gereifte Dichter im vierten und am Anfang des fünften Aktes angeschlagen.

Man braucht nicht Grillparzers eigene Worte zu kennen, er habe die beiden ersten Akte und die erste Hälfte des dritten mit Berechnung der kleinsten Triebfedern geschrieben, um die einzelnen Steinchen wahrzunehmen, aus denen der Dichter das Charakterbild Sapphos musivisch zusammensetzt. In seiner vom Überschwange stolzer Freude diktierten Rede schildert Rhamnes in der ersten

Szene des ersten Aufzuges die Stellung, welche die Dichterin in ihrem Hause und auf der ganzen Insel einnimmt und zugleich legt Grillparzer demselben Manne das herkömmliche Urteil über die Aufgabe der Frau in den Mund „Der Mann mag das Geliebte laut begrüßen, geschäftig für sein Wohl liebt still das Weib!", so daß die Anschauungsweise Phaons und damit der Konflikt, in den Sappho dann kraft ihrer Sondernatur gerät, ganz leise vorbereitet wird. Wenn nun Sappho im zweiten Auftritt selbst erscheint, umtost von Beifall, noch erfüllt von dem Rausch des Sieges, den sie in Olympia vor allen Sängern Griechenlands errungen, gleicht sie einer Fürstin, die alles dies gewöhnt ist, es zwar nicht selbstverständlich findet, aber auch nicht so betörend, daß es sie stolz machen würde. Stolz auf äußere Ehre konnte Sappho so wenig sein, wie Grillparzer es jemals war. Ihm galt ja auch der eigene Beifall, das eig'ne Wertgefühl immer mehr als das Urteil der Außenwelt und wenn er nach der kühlen Aufnahme seiner Hero im Burgtheater in sein Tagebuch schrieb, jetzt erst werde er innerlich frei von jeder Rücksichtnahme auf das Publikum und könne schaffen, nur sich selbst zum Gefallen, so stammt diese Äußerung wohl aus dem Jahre 1831, indes Sappho 1817 geschrieben wurde, aber innerlich empfunden hat Grillparzer schon damals als der echte unabhängige Dichter. Ebenso stattet er sie mit dem Merkmal seines eigenen Schaffens aus: Des Vollbringens wahnsinnglühende Lust versetzte ihn immer, auch bei der Sappho, in einen Zustand heftigsten Fiebers, das sich bis zur wirklichen Krankheit steigerte.

Mit ruhiger Sicherheit dankt Sappho im ersten Akt den Bürgern von Lesbos für ihre Begrüßung. Wenn ihr auch der errungene Siegeskranz beinahe als ein Verbrechen erscheint, so spricht doch aus jedem ihrer Worte

der überlegene Geist, für den des Menschen Brust nur ein Kristall ist, durch den er das Herz mit seinem Pulsschlag von Freud und Leid erzittern sieht und der darum für jeden Mitmenschen das einzig richtige Wort zu finden weiß. Als wahrhaft große Natur neigt sich Sappho mit all dem Reichtum ihres Herzens zu den einfachen Naturen des Volkes nieder, zu derem schlichten Wesen es sie mächtiger hinzieht als zu den Hochgebildeten, den von gleichem Streben Erfüllten. Allein die innere Kluft zwischen ihr und den Bürgern von Lesbos bestand darum doch: wandelte sie auch unter ihnen, nahm sie auch an den Sorgen und Festen des Volkes teil, zu ihnen gehörte sie darum doch nicht, sondern lebte einsam ihr eigenes inneres Leben, das keiner teilte. Diese innere Einsamkeit entfernte sie von des Lebens heiteren Blütentälern in die wolkennahen Gipfel der Kunst, entfremdete sie dem realen Leben. Jene, deren Reich nicht von dieser Welt ist, empfinden mit ihren sensitiven Nerven und ihrem allzu mitleidigen Prometheusherzen nicht nur das eigene Leid, nein, den Jammer und das Elend aller Menschen, die ganze Unvollkommenheit der bestehenden Welt, wie sie der, in den harten Geschäften ihres einförmigen Lebens dahinhastenden großen Menge nur in einzelnen feiertäglichen, offenbarungsdurchschauerten Augenblicken klar wird; sie eilen ihrer Zeit und ihrem Volke um Jahrhunderte voraus und träumen sich in eine Welt des schönen Scheines hinein, träumen von reineren Sphären, in denen die ewige Liebe den armen, irrenden Menschengeist in sein göttliches Sein aufnimmt. Sie, die immer wieder auf das heimliche Sickern der schmerzgeborenen Quellen dunkler Sehnsucht lauschen, erkennen in Qual und Pein den tiefen Abgrund, der sie von den glücklichen Instinktmenschen trennt. Die nehmen die Dinge dieser Welt getrost hin, wie sie sind, und in dem

zufriedenen Lachen dieser Gesättigten glauben jene, die immer hungern und dürsten, den Vollklang des Lebens zu vernehmen. So sehnt sich denn auch Sappho, von ihrer aus einer höheren Welt verbannten Seele die nachtdunklen Schleier der inneren Einsamkeit und Weltabgeschiedenheit abzustreifen. Der Ruhm, der mit so viel Wunden, von dem vergifteten Pfeil des Neides und der Bosheit herrührend, bezahlt wird, ist doch nur ein Schatten und so mag vielleicht die Myrte jenes unerklärliche Heimweh ihrer Seele nach einer höheren Welt in irdisches Lächeln verwandeln, die Myrte als Symbol der Liebe, von der Theodor Storm so schön sagt: Liebe ist die Furcht vor dem Alleinsein.

Schon hier legt der Dichter das Motiv an, das dann in den leidenschaftlichen Ausbrüchen Sapphos im vierten Aufzug das Abstoßende mildert und ihren Tod als unausbleiblich empfinden läßt: Sapphos Liebe zu Phaon gilt nicht bloß der Person, den körperlichen Vorzügen dieses jungen Mannes, wie Erhard meint, der vielleicht mehr französisches als deutsches Empfinden verrät, wenn er sagt: „Die geistigen Genüsse genügen ihr nicht. Sie ist nicht nur Dichterin, sie ist auch Weib!“ Gewiß, sie ist auch Weib. Aber gerade den Griechen war die körperliche Liebe etwas viel zu Natürliches, um einer besonderen Motivierung zu bedürfen. In Phaon liebt Sappho nicht nur den Mann, sondern mehr noch die Ergänzung ihres geistigen Wesens, die Instinktnatur, den Tatenmenschen, der sie von ihrem vorwiegend geistigen, reflektierenden Leben herniederleiten soll in die Welt der Wirklichkeit. Wie das Unterpfand eines längst ersehnten Glückes, wie ein Geschenk der gütigen Götter mußte ihr diese Liebe erscheinen, als der begeisterungstrunkene Phaon in Olympia ihr zu Füßen sank.

Darum verkündet sie im ersten Aufzug den Bürgern von Lesbos mit so überschwenglichen Worten Phaons Vorzüge, darum bekennt sie mit dem ganzen Freimute einer großen, offenen und arglosen Natur, daß sie Phaon liebt. Allein schon fallen in diesen Überschwang die langen Schatten der Traurigkeiten, die Sapphos Herz seit jeher heimgesucht. Immer war sie reicher, viel reicher an Liebe als die anderen Menschen, und immer mußte sie erkennen, daß es ihr Geschick war, stets viel, viel weniger zu erhalten, als sie selbst bot. Für Liebe erntete sie im Wechseltausch des Lebens stets den armseligen Lohn der Freundschaft und das legt ihr jene edle Resignation auf, die sie im Zwiegespräch mit Phaon die Worte finden läßt: „Ich bin hoch beglückt, gibst du auch halb nur wieder das Empfangene, wenn du dich nicht für übervorteilt hältst.“ Diese Resignation ist nicht nur das Werk der Menschen, nein, auch des Schicksals, und Sappho hat „gelernt verlieren und entbehren“. Freilich wohl, auch anderen Menschen sanken die beiden Eltern früh ins Grab, auch anderen Menschen schlugen Geschwister brennende Wunden, aber die sensitive Dichterseele empfand das viel schwerer, tiefer, nachhaltiger. Doch schlimmer als alle diese Leiden sind die Täuschungen, die Sappho in Freundschaft und Liebe erfahren hat. Mehr als einmal mag sie geliebt haben, mehr als einmal enttäuscht worden sein, war doch ihr ganzes Leben nur eine Irrfahrt nach dem Zauberland der Liebe, dessen sie sehnsüchtiger, heißer begehrt als irgend ein anderes Weib. Daß die Dichterin den Becher mit dem dionysischen Liebestrank mehr als einmal an die Lippen gesetzt, ohne je sich tiefe, dauernde Befriedigung geholt zu haben, das läßt Grillparzer seine Sappho zaghaft, befangen dem Geliebten gestehen und zugleich legt er ihr die schwermütige Ahnung in die Seele, daß sie eine neue

Täuschung nicht mehr verwinden können würde, ohne innerlich abzusterben, zu verwesen. Beklommen und bange fürchtet sie, auch hier das Opfer einer Illusion zu werden: „O laß mich nie, Geliebter, nie erfahren, daß ich den vollen Busen legte an den deinen, und fänd' ihn leer.“ Diese Furcht vor dem unsicheren und ach! so geliebten Besitz versetzt sie in Unruhe, in gesteigerte Reizbarkeit, in der die Seele doppelt empfänglich und empfindlich ist für den leisesten Reiz, der von außen als Freud oder Leid auftritt, in leidenschaftliche Ungeduld, die aus dem Keime gleich die Blüte hervorbrechen sehen will, ohne daß diese vorher still wachsend in der Knospe geschlummert hätte. So läßt sie auch Phaon keine Zeit, daß aus dem zarten Reis seiner Verehrung werdende Liebe ersprieße und bricht in die Klage aus: „Nicht so! Sagt dir dein Herz denn keinen süßeren Namen?“ Doch dann werden all ihre Zweifel mählich eingewiegt von dem süß betäubenden Weihrauch, den Phaon dem Götterbilde seiner Jugend entzündet. Phaon wird hier selbst zum Schwärmer, zum Träumer mit der dichterischen Empfindung und August Erhard setzt ihn und damit Grillparzer ins Unrecht, wenn er von ihm sagt: „Er ist im Freien aufgewachsen, er kann gut mit Pferden umgehen, aber er ist nicht, wie Sappho, an ein Gedankenleben gewöhnt,“ während Grillparzer — wie er in einem Gespräche mit Robert Zimmermann angab — ihn als einen halb poetisch gestimmten Menschen erschaute.

Sappho ahnt auch dunkel, daß Phaons schwärmerische Verehrung nur die Illusion eines phantasiebegabten jungen Herzens ist. „Du schmücktest mich von deinem eignen Reichtum. Weh! Nähmst du das Geliehne je zurück.“ Allein sie ist zu sehr Dichterin, zu sehr Stimmungsmensch, um ihre Befürchtungen unwandelbar aufrecht zu

halten. Sie glaubt nun an Phaons Liebe und augenblicklich stellt sich in ihrer leicht beweglichen Seele der Umschwung ein. Immer bereit, dem praktischen Wesen der Instinktmenschen recht zu geben, überschätzt sie Phaons Charakter und wähnt, in ihm die sichere Basis für ein unendliches Glück gefunden zu haben, wähnt vermessen, das Schicksal werde ihr vergönnen, ein zu höchster Lust gesteigertes Sein, den Unsterblichen gleich, führen zu können. Wie eine Fürstin des Lebens dünkt sie sich und fürstlich will sie den, der ihr dies Hochgefühl verleiht, beschenken und — legt damit selbst Hand an den luftigen Bau ihres Glückes. Grillparzer läßt Sappho vergessen, daß zu viel Wohltaten Phaon demütigen müssen und daß es die Natur von Mann und Weib verkennen heißt, wenn der Mann sich nur als Empfangender fühlen kann. Sie glaubt, ihn unlöslich an sich zu binden und entfernt ihn von sich, in einem jener unseligen Irrtümer, in denen wir selbst unser Glück zerstören. Und doch ist sie ihrer nicht ganz sicher. Aus des Rhamnes verwundertem Ausruf „Herrn?" vernimmt ihre horchende Seele, daß sie eine feine Grenzlinie des Lebens überschreitet, aber durch den Heißhunger nach Liebe und vollem Lebensglück irregeführt, findet sie nicht den rechten Weg und ihre Unsicherheit verleitet sie zu einer Schroffheit des Auftretens gegen Rhamnes und die Diener, die Phaon als Härte erscheinen und die ihn daher leise abstoßen muß.

In dem Auftritt mit Melitta zeichnet Grillparzer die Dichterin ganz als Sammelpunkt glühender Leidenschaften. Mit ihrem gesteigerten, ihrem glühenden Empfinden faßt sie es nicht, daß Melitta bei Phaons Erscheinen kalt, ungerührt bleiben kann. „Sie sahen ihn, sie hörten seine Stimme, dieselbe Luft, die seine Stirn gefächelt, hat ihre lebenleere Brust umwallt ...." Über-

schwenglich in allen ihren Gefühlen möchte sie des Geliebten Lob von allen Lippen hören, wirft sie über alle Wirklichkeiten den goldenen Schleier ihrer schwärmerischen Phantasie. Sie fühlt die innere Jugend zurückkehren, fühlt, wie ihre Seele sich verjüngt, erneut, wie Stolz, Ehrbegier und Zorn sich von ihr lösen. Sie hält es für möglich, einfachen Sinnes zu werden, wie Melitta ist, und möchte durch der Liebe Adelsbrief von allen Mängeln niederen Menschentums befreit werden.

Fast scheint es, daß Grillparzer der großen Dichterin hier zu sehr das Gefühl eines ganz jungen Mädchens verliehen, ihr zu viel Demut eingehaucht, sie verliert vollkommen das Bewußtsein ihres hohen Wertes, ihrer Mission. Aber auch das ist ein richtiger Charakterzug. Auch Goethe senkte seinem Tasso den Stachel der Selbstverkleinerung, der Herabsetzung des eigenen Ichs in die Brust; auch er krankt an einer Überschätzung des Tatenmenschen, wie Sappho es tut, die — frevelnd an dem Geschenk und dem Willen der Götter — ihre hohe Dichtergabe opfern möchte auf dem Altare des realen Lebens, bis das Wort Melittens „von Tausenden gesucht und nicht errungen“ ihr schlafendes Selbstgefühl weckt und die Erinnerung an ihren Ruhm ihr das Bewußtsein ihres Wertes zurückgibt. Doch bleibt sie demütig. Die Worte „Wenn dein Gebieter wünscht, mich zu empfangen,“ sind einer Magd, nicht aber Sapphos würdig.

Die Ode Sapphos am Ende des ersten Aufzuges hat Grillparzer anders, feiner, edler übertragen als Franz v. Kleist. Dieser läßt Sappho in der zweiten Strophe zu der Göttin flehen:

Sende meinem Lächeln neue Reize!
Meinen Augen neues Feuer!

und mischt dergestalt der durchgeistigten Liebe der Grillparzerschen Sappho das gröbere Korn niedrigerer Gefallsucht bei.

Im ersten Auftritt des zweiten Aufzuges bereitet Grillparzer bereits den inneren Abfall Phaons von Sappho vor, zeichnet seine Ernüchterung, die ihn plötzlich in ihrem unbarmherzigen Lichte die Dinge ganz anders sehen läßt wie wenige Stunden früher. Schon erscheint ihm diese Liebe als eine Erniedrigung, schon drückt ihn das ungesunde Verhältnis nieder, daß er, der Mann, dem Weibe in dessen Heimat folgt, statt daß er sie in seiner Väter Haus führt, daß er die unwürdige Stelle eines Liebhabers einnimmt. Doch ist sein Gefühl für Sappho noch nicht erloschen. Seine Worte „Mag auch des Neides Geifer sie bespritzen, ich steh' für sie, sei's gegen eine Welt!" sind ein Beweis, daß er ihr mehr weiht als bloße Verehrung, daß er sie sehr wohl lieben könnte, wenn Sappho in ihrer Weltunkenntnis nicht so viel Mißgriffe gegen die natürliche Ordnung der Dinge beginge, begehen müßte. In der falschen Stellung, in die ihn Sappho gebracht, verzerrt sich seinem Auge Sapphos Bild. Mit seinen Worten

‚Und selbst mein Vater, sieht er sie nur erst,
Gern legt er ab das alte Vorurteil,
Das frecher Zitherspielerinnen Anblick
Mit frommer Scheu ihm in die Brust geprägt'

scheint er für sie einzustehn, in Wahrheit belügt er sich selbst damit, und was er für Verteidigung hält, verschiebt sich zur Anklage, mit der er sich dem Vorurteil der Welt unterwirft.

Hier ist ganz deutlich die Nachwirkung von Staëls Corinne auf Grillparzer erkennbar. Corinna stirbt mittelbar an der Abneigung, die der Vater des von ihr so heiß

geliebten Lord Nelvil gegen geniale Frauen gehegt und dem Sohn in die Brust gepflanzt, so daß er — dem Einflusse Corinnas entrückt — in der Heimat sich dem Vorurteil des toten Vaters unterwirft und die Melittennatur, die dieser ihm zur Braut bestimmt, heiratet.

In dem zweiten Akt setzt Grillparzer mit der Zeichnung Sapphos dort fort, wo er im ersten geschlossen. Sie ist noch ganz so demütig und so — unsicher wie vor wenigen Stunden; nein, sie ist befangener, weil sie Phaons ablehnende Haltung an der Tafel erschreckte. Die alten Zweifel an der Möglichkeit eines Glückes schwingen in dem Resonanzboden ihrer Seele mit und in rührender Demut, in zitternder Angst, den Geliebten zu verlieren, ist sie beflissen, sich seinen Wünschen anzuschmiegen. In dieser Szene, in der sie sich Melittens mit mütterlicher Fürsorge annimmt, leuchtet Sapphos großmütiges, der reinsten Güte ergebenes Herz wie ein funkelnder Rubin, dessen Farbenspiel hinter dem Glanze ihres dichterischen Genies nicht zurücksteht. Ermüdend lange dauert es, bis Sappho eifersüchtig wird. Noch ruhen die Dämonen ihrer Leidenschaftlichkeit gefesselt in ihrer Brust; noch ist sie ganz Hingabe und augenblicklich bereit, ihr Bedürfnis nach Stille zu unterdrücken, wenn Phaon ihre Gesellschaft wünschte.

Allein Sapphos tragische Bestimmung spannt bereits die Fäden seines tückischen Netzes aus, die Eifersucht erwacht. Ihre Phantasie verleiht dem Kusse in der Rosenszene eine Bedeutung, die ihm noch nicht zukommt. Es liegt in dieser übertreibenden Vergrößerung eines unschuldigen Vorfalles etwas von dem hypersensitiven Gebahren Tassos, etwas von der Gespensterseherei Heinrich v. Kleists, der überall kränkende Beleidigungen witterte, wo sie gar nicht beabsichtigt wurden. Bei Sappho

ist es das drückende Joch trauriger Erfahrungen, das ihrem unbefangenen Sinn übel mitspielt und sie beklommen macht. In dem großen Monolog am Anfang des dritten Aufzuges ist Grillparzer wohl dem Geiste Schillers in seiner Auffassung von dem Liebesleben des Mannes und des Weibes untertan, verrät auch seine Inspiration durch die Worte der Prinzessin in Tasso, offenbart jedoch dabei sein eigenstes Empfinden. Wenn ihm auch des Innern stille Welt nicht zu eng war, bedeutete ihm doch die Liebe nicht viel mehr als ein holdes Blümchen und er brachte es zuwege, zwei Frauen gleichzeitig zu lieben. Ein Dichter von geringerem Werte hätte nun vielleicht seiner Heldin ähnliche Empfindungen verliehen, Grillparzer ließ mit voller Absicht Sappho nur als Weib lieben, nicht als Dichterin und Phaon ist ihr der geliebte Mann, dessen Gegenliebe sie erstrebt, ohne seine Psyche studieren zu wollen. Mag immerhin in der Künstlerin die Beobachterin auch in der Liebe niemals ganz verstummen, so wird sie im Gefühl doch immer mehr untertauchen als der männliche Künstler, dessen vollendetster Vertreter Grillparzer selbst war. Wenn er Sappho nicht ganz subjektivierte, so ist das seines dichterischen Genies glänzendes Verdienst, mag auch auf Corinna, die auch nur als Weib und nicht als Dichterin liebt, ein kleiner Anteil davon entfallen.

Nach echter Dichter Art gibt Sappho dem Leben recht, sich selbst unrecht. „Wohl schlimm, daß es so ist, doch ist es so.“ Immer sucht sie es zu vermeiden, der menschlichen Natur zu befehlen, immer hat sie Ehrfurcht vor dem Recht der Persönlichkeit und deren Ansprüchen. Noch ist sie groß und erhaben, noch fühlen und leiden wir mit ihr, noch zittern wir für das Schicksal dieser hohen Seele. Schon sehen wir sie den Passionsweg betreten. Alles,

was Phaon so beredt schildert, foltert sie. Ihr Genius weiß, wie Liebe sich unbewußt verrät, für sie gibt es keine wohltätigen Schleier mehr. Doch noch ringt sie nach Fassung, noch kämpft sie die wilden Geister der Eifersucht nieder. Kaum ist sie allein, bricht ihre Leidenschaftlichkeit los. Ihr fürstliches Bewußtsein erwacht, aber es hält nicht lange stand vor den ungeheuren Qualen, die sie leidet. Ach, so grausam ist das Leben! Nur in der Kunst ist Frieden, für das Leben mit seinen Fußeisen ist der wegfremde Dichter nicht geschaffen. Geist, Herz, was gelten sie auf dem Markt der Welt? Die edelsten Güter der Menschheit sind wertlos neben der Schönheit und der Jugend. Vielleicht mag schon früher aus der Brust der Dichterin jener Schmerzensschrei ausgestoßen worden sein: Was hat „sie“ vor mir voraus, daß sie den Mann so unwiderstehlich fesselt. „Wie? oder meinem Aug' entging wohl jener Reiz, der ihn so mächtig zieht in ihre Nähe?“ sagt Sappho. Vielleicht sah sich Sappho nicht das erste Mal zurückgesetzt um eines jener Mädchen willen, die nur den Reiz des „Weibchens“, den aber vollkommen besitzen, einen Reiz, den das geistig bedeutende Weib meist als etwas Niedriges in sich unterdrückt, wenn er ihr überhaupt gegeben wurde. Sappho fühlt, daß sie mit einer solchen Anziehungskraft sich nicht messen kann, das erniedrigt sie vor sich selbst, quält sie und steigert, nachdem sie durch der Eucharis Mund das Lob Melittas und ihrer süßen Schönheit erfahren muß, ihr unverschuldetes Leid und ihre Leidenschaftlichkeit. Was etwa noch wohltuender Zweifel war, wird zur harten Gewißheit: Melitta ist schön und alles ist für Sappho verloren. In der ganzen Szene mit Melitta offenbart sich Grillparzers Meisterschaft. Aus allem, was Sappho spricht, hört man die ungeheure Qual heraus, der sie zu erliegen

droht. Immer noch zeigt sich der Adel ihres Herzens, aber die Ratlosigkeit darüber, wie sie den Todesstreich abwehren soll, der ihr durch den Verlust von Phaons Liebe droht, vermehrt noch ihr Leid. Wenn sie auch von Melitta verlangt, daß sie die eiteln Kleider und den Schmuck ablege, sie ahnt, daß dies doch alles umsonst ist. In ihrer Unkenntnis des realen Lebens und seiner Gesetze hält sie die unschuldige Melitta für eine listige Buhlerin, deren Künste der Dichterin so fremd sind, und daher steigert sich ihr inneres Elend, ihr Schmerz, ihre Bitterkeit bis zu jener Raserei, in der sie Melitta mit dem Dolche bedroht — eine Handlung des Affektes, der Grillparzer in seiner Jugend — wie er in seinem Tagebuche bekennt — sehr wohl fähig gewesen wäre. Und noch immer halten wir an Sappho fest. Wahr und aufrichtig, groß und stark tritt sie Phaon entgegen, bis die bitterste Stunde ihres Lebens schlägt und Phaon sie schmäht. Und doch brauchte sie die Partie des Lebens noch nicht aufzugeben. Grillparzer hat Phaon wohl zu brutal gezeichnet. „Hast diese Tränen du auch mitbezahlt, als du sie von dem Sklavenhändler kauftest“ ist wohl eine erbärmliche Roheit; doch aus allen seinen Worten könnte sie hören, daß in seiner Brust noch das Vorurteil der Menge mit seinem Gefühl für Sappho streitet und er glücklich ist, durch ihr „Verbrechen“ von dem Zauber gelöst zu werden, den sie auf ihn ausübt. Darum begreifen wir Sappho auch noch immer und ihr flehender Ruf am Ende des dritten Aufzuges erniedrigt ihre Liebe noch nicht zu dem sinnlichen Verlangen der älteren Frau nach dem jüngeren Manne.

Doch schon im Anfangsmonolog des vierten Aktes muß Sapphos hehre Gestalt die Krankheit des jungen Grillparzers büßen. Nicht, daß sie den Dolch auf Melitta zückte, läßt sie in unseren Augen schuldig werden. Das

geschah im Affekt. Aber durch die maßlosen Klagen über den Undank Phaons und Melittas gleitet sie in das Reich tiefstehender Menschlichkeit hinab. Was hatte sie bisher für Phaon getan, daß sie vom Undank als dem gräßlichsten Verbrechen sprechen durfte? Daß sie ihn auf der Menschheit Gipfel stellen gewollt, das hatte er niemals begehrt. Und niemals noch hat eine wahrhaft hohe Seele über Undank geklagt. Reiche Naturen geben mit vollen Händen, weil sie über königliche Schätze gebieten und großmütige Verschwendung ihr notwendiges Attribut ist. Am wenigsten verlangen sie erzwungenen Dank. Wie konnte Sappho von Phaon verlangen, daß er sich zur Liebe zwinge? Wo blieb da ihre dichterische Gabe der Seelenkunde, wo blieb ihr Stolz? Hätte sie Melitta fortschicken wollen, um die Nebenbuhlerin zu beseitigen und das Herz Phaons zurückzugewinnen, dann hätte sie für ihr Glück mit den einzig ihrer würdigen Waffen gekämpft und über ihrem Untergang leuchtete das Gloria victis. Aber nach Chios soll Melitta, um gestraft zu werden, um mit Liebesqual der Liebe Frevel zu büßen — einer solchen Regung dürfte Sappho wohl fähig sein, aber ihr edles Selbst müßte ihr eine solche Handlung untersagen. Der ganze vierte Akt ist nichts als eine einzige große Erniedrigung, ein dicker schwarzer Strich über das bisher in Goldglanz gehaltene Charaktergemälde Sapphos. Mit ihren Verwünschungen erreicht sie nur, daß alle Zuschauer die Partei des jungen Paares ergreifen müssen. Das ist ein dichterischer Mißgriff. Das Interesse an dem Helden abschwächen, heißt die Wirkung des Dramas vernichten. Und wir müssen an Sappho irre werden, wenn sie Phaons Liebe noch immer ersehnt. Dieser rohe Mensch, der sie in der niedrigsten Weise beschimpft, soll ihr zu dem erträumten Einklang der Seelen verhelfen? Hier verliert

sie unsere Sympathie, wenn wir ihr auch nachfühlen können, daß sie jetzt noch elender ist als früher, wenn wir auch gewahr werden, wie sich ihr gutes Herz immer wieder regt und sie Rhamnes beauftragt, der Gastfreund möge Melitta nicht strenge halten.

Der Anfang des fünften Aktes kann für den unglücklichen vierten nicht entschädigen. Man versteht Sappho noch immer nicht. Sie, die Leidenschaftliche, die Stolze, läßt sich von Phaon in der niedrigsten Weise beschimpfen. Er nennt sie boshaft, entmenscht, vergleicht sie mit der gifterfüllten Schlange und sie gebietet diesem ihr so ganz unwürdigen Manne, der sich wie ein brutaler Knecht beträgt, nicht, zu schweigen? Daß sie ihres dichterischen Stolzes vergißt, mag man entschuldigen; aber daß sie nicht einen Schimmer von weiblicher Würde wahrt, daß sie ihm nicht groß und frei entgegentritt und stolz bekennt: „Ja, ich habe also gehandelt und bereue es nicht," raubte ihr aufs neue unsere Teilnahme, wenn wir uns nicht vergegenwärtigten, daß sie in Phaon nicht nur den Mann, sondern auch die Partie des Lebens erblickt und seine Schmähungen ihr wie die Anklagen des gewalttätigen Lebens erscheinen, das mit der Kunst keine Gemeinschaft halten will. Erst mit den Worten Phaons:

> Mit Höhern, Sappho, halte du Gemeinschaft,
> Man steigt nicht ungestraft vom Göttermahle
> Herunter in den Kreis der Sterblichen.
> Der Arm, in dem die goldne Leier ruhte,
> Er ist geweiht, er fasse Niedres nicht

wird unbestritten und ohne Schleier des Symbols das Problem des Dramas, der Widerstreit zwischen Kunst und Leben, wieder aufgenommen. Sapphos Antwort

Hinab in Meeresgrund die goldne Leier,
Wird ihr Besitz um solchen Preis erkauft

ist aus der innersten Dichterseele Grillparzers selbst geschöpft. Liegt in Phaons Ausspruch der laienhafte Standpunkt der großen Menge, so weiß der echte Dichter, daß es keine Kunst geben kann, die nicht von den Quellen des Lebens getränkt wird und daß die Kunst stets gezwungen ist, zu betteln von des Lebens Überfluß. Sich als Dichter vom Leben hermetisch abschließen, heißt seine künstlerische Kraft ersticken. Und ohne diese konnte Grillparzer und darum Sappho nicht leben. Grillparzer war fest entschlossen, wenn seine Kunst tot sei, ihr auch den Menschen bald hinterdrein zu schicken. Darum zuckt es bei Phaons Worten in Sappho blitzartig auf: die Götter verwehren durch Phaons, das heißt des reichen Lebens Abfall ihr die fernere Ausübung ihrer Kunst, sie wollen Sapphos Tod ...

Damit ist auch der plötzliche, beinahe gewaltsam erscheinende Umschwung ihres Wesens in den letzten Szenen vollkommen erklärt, dadurch ist sie nicht länger Sklavin eines Affektes, darum erscheint auch ihr Selbstmord so ganz und gar nicht als Ausfluß einer Reaktion auf einen vorausgegangenen Leidenschaftsausbruch, was gegen jedes tragische Gesetz verstoßen würde. Der Selbstmord lag schon in ihr, ehe sie Phaon kennen gelernt, wie er in Heinrich v. Kleists seelischem Organismus von Anbeginn vorherbestimmt war. Darum brauchte Grillparzer zwischen Sapphos Erkenntnis von dem Willen der Götter und ihrem Entschluß zu sterben eine einzige Szene einzuschieben, darum ist es kein dramatischer Fehler, wenn er Eucharis schildern läßt, was eigentlich vor unseren Augen sich abspielen müßte: wie Worte schauerlichen Klangs aus Sapphos Munde tönen, wie sie durch ihrer

Leier Klingen mit ihres Lebens dunklem Ausgang versöhnt wird. Was tut sie hier auf Erden? Sie hatte ihren Weg lebenslang unter heißen Kämpfen gesucht und nicht gefunden; dieses letzte vergebliche Ringen um irdisches Glück zeigte ihr deutlich: die Götter gaben ihr deshalb nicht die Kraft zum Leben, weil sie ihr ausdrücklich ein anderes Los, den frühen Tod, bestimmt hatten. Deshalb häuften sie in ihrer Seele Leid auf Leid, deshalb gaben sie ihr den Ekel vor der Welt, die uns klein und niedrig werden läßt, und in der die Priesterin nur ein Spott des Toren, der sich weise dünkt, ist, und schufen sie zum tragischen Charakter. Wie konnte sie mit dieser Verbitterung im Herzen wieder rein und schön dichten, mit dieser Scham über sich selbst, daß sie einen Phaon nicht verstanden hatte. Daß sie die Absicht der Götter nicht schon längst erkannt hatte, daß sie in das Menschentum mit seinen Leidenschaften und seinem Schuldigwerden zurückgefallen, quälte sie nicht. Sie wußte, das Todeslos, das ihr die Götter so früh warfen, war keine Strafe, nein, eine Gnade. Nur wen die Götter lieben, den nehmen sie in seines Daseins Fülle, in ungebrochener Kraft zu sich: ein kronenwertes Los.

So stirbt Sappho, wie sie gelebt: in Begeisterung, in Verzückung, Dichterin und Priesterin zugleich, ein Gast, aus höheren Welten hierher verbannt, um Licht und Schönheit der im Dunkel ringenden Menschheit zu bringen, die sonst über dumpfes Vegetieren nicht hinauskäme, als Bote der ewigen Liebe, die uns mit dieser Welt unzureichenden Glücksmöglichkeiten versöhnt und das Drama endet — trotz alles irdischen Leidens — mit der vollen Bejahung des Lebens.

„Darum sind ja von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen,

zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprunges gedenken und ihres Zieles," sprach Grillparzer am Grabe Beethovens bei der Enthüllung des Denksteines (Herbst 1827).

Mögen diese Gotterleuchteten auch über ihr tragisches Los klagen, in ihrem Innern brennt dennoch gleich dem ewigen Licht in den katholischen Kirchen das Bewußtsein ihrer höheren Mission und um dieses kronenwerten Loses willen schreiten sie den Weg durch das Tal des Leidens.

Melitta

Allen zarten Blütenschmelz rosiger Pfirsichbäumchen, allen schimmernden Farbenstaub auf Schmetterlingsflügeln, alle Schleier der Morgenröte nimmt Grillparzer aus dem Wunderschrank der Poesie, um Melitta darzustellen, zu jener Zeit seines Herzens liebstes Kind. Sie ist die vollendete Anmut, die verkörperte Unschuld. Ehrhard nennt sie eine Schwester der Mignon, Schwering erkennt, Grillparzer habe über sie die süße Grazie der Naturkinder gebreitet.

Nicht wie bei ihrer Gebieterin Sappho drängten sich dem jungen Dramatiker dichterische Vorbilder auf, als er Melitta schuf. Sie hat keinerlei Verwandtschaft mit der Stiefschwester Corinnas, die deren beglückte Rivalin wird. Die schlaue Damophile in Franz v. Kleists Drama liefert unserem Dichter nicht einen Zug für Melitta. Sie wächst lediglich aus seiner Phantasie heraus, ist — zu jener Zeit — das Ideal seines Herzens, das Frauenbild seiner Träume, ehe sich dieses zur geistigen Hoheit Heros und Esthers emporschwingt. Doch 1817 wirken bei Grillparzer noch die jugendlichen Begriffe von idealer Weiblichkeit nach, die ihn sieben Jahre früher in sein Tagebuch schreiben ließen: „Nimm mich auf in deinen stillen Schoß, Otaheiti, das wie ein Feenland meiner Phantasie vorschwebt, nach dem alle meine Wünsche fliegen und das ich mir in einsamen Stunden der Melancholie mit so reizenden Farben male. Gewähre mir eine Hütte für mich und

Georg*) und ein Weib, das, auf deinen Fluren geboren, in ihres Gatten Glück ihre Seligkeit, in einem Büschel Federn all ihre Wünsche erfüllt findet.“ Und ähnlich bekennt er sich drei Tage später: „Und unter diesen Geschöpfen suchst du das Ideal, das du dir in seligen Stunden schufst, das dir Trost zuwehte in allen Leiden und von dem meine Feder nur einzelne matte Züge aufzufassen vermag. In diesen von Gefallsucht und Eitelkeit geschwellten Busen willst du ein Herz suchen, das den leisen Tönen deines Gefühls nachtönen soll, aus der Mitte dieser schnatternden, gezierten, faden, ekelhaften Kreaturen soll das Wesen treten, das in jenen geweihten Stunden, in denen dein sehnendes Herz sich aus Verzweiflung über die trockene Wirklichkeit aus zarten Wünschen eine Gestalt baute, in der du dein Glück, deine Seligkeit finden wolltest . . . Nur in jenen Gefilden, wo noch reine, ungeschminkte Natur thront, wo Unschuld und Treue kein leeres Wort ist, dort lebt das, was ich suche, und meine eigene Verachtung treffe mich, wenn feige Bedenklichkeiten mich zurückhalten, es zu finden.“

Die Sehnsucht nach dem einfachen Naturkind war damals keine seltene, vereinzelt auftretende; Grillparzer teilte sie mit den Romantikern und die wieder auflebende Vorliebe für das Mittelalter gebiert jene Träume von holdseligen Mädchenblüten, die wie aus wunderbegnadeten Legenden herauszutreten scheinen und sich zu einem Typus verdichten, dem auch der bildende Künstler untertan ist: bei antiker Regelmäßigkeit der Gesichtszüge und klassischer Vollendung der Körperformen die demütige Haltung und das willenlose Sichselbstaufgeben heiliger Jungfrauen. Das letztere lag nun freilich dem jungen

*) Georg Altmüller, damals Grillparzers bester Freund.

österreichischen Dramatiker gänzlich fern, aber die wunschlose Passivität jener Jungfrauen schmückt auch das holde Naturkind, nach dem sich der Jüngling Grillparzer sehnt, wie denn auch Gottfried Keller in zwei Novellen des Sinngedichtes reine Naturkinder zu sympathischen Heldinnen wählt. Nicht nur aus wohl durchdachten dichterischen Absichten, um durch Melittas idyllische Natur den Kontrast zu Sapphos elegischer Persönlichkeit, das Gegenspiel zwischen dem Naiven und Sentimentalen herzustellen, verleiht er der jungen Sklavin allen Reiz unbewußter Lieblichkeit und Grazie; er folgt damit seinem subjektiven Empfinden, wie ja das ganze Drama sofort, ohne langwierige Berechnung der Seele des Dichters erblüht, als sie auf dem Spaziergange im Prater den Keim dazu empfangen hatte.

Wie sich dem greisen Dichter in seinen Gesprächen mit Frau v. Littrow die Anschauungen seiner Jugend zu Gunsten Sapphos verschoben und unmerklich verfärbten, so daß er die Dichterin größer und vollendeter sah als in der Zeit ihres Werdens, ebenso glitt über seine Vorstellung, die das Bild seiner selbstgeschaffenen Melitta festhielt, die Zeit und trübte die anmutige Grazie des Griechenkindes. Robert Zimmermann gegenüber nannte Grillparzer Melitta „ein albernes Mädel“, ja selbst in seinem 1818 an Adolf Müllner gerichteten Briefe bezeichnet er Melitta geradezu als geistesarm.

So sah er sie während des Schaffens wohl nicht. Von hohem Geiste durfte sie, die das Gegenspiel Sapphos zu verwirklichen hatte, nicht sein; allein der Dichter verlieh ihr etwas, was für reichen Geist einigermaßen entschädigen kann: sicheren Herzenstakt. Um sie mit wenigen Worten zu charakterisieren, brauchte es nur Sapphos Rede anzuführen, in der sie Phaon die Wesensart des jungen

Mädchens schildert. Doch verstand es Grillparzer so meisterhaft, Melittas Charakter durch ihre Handlungen darzustellen, daß es für den Zuschauer der Worte Sapphos nicht bedarf, die Grundzüge und Grundgesetze dieser harmonischen, so ganz einheitlichen, undifferenzierten Natur zu erkennen. Dieser fehlt vor allem jeder heroisch-pathetische Stil; sie ist eine ganz passive Natur, viel unselbständiger und nachgiebiger als Berta und das zweischneidige Schwert eines leidenschaftlichen Naturells blieb ihr, die mit Phaon die Partie des Lebens zu repräsentieren hatte, erspart: sah doch der Dichter immer in den selbstgenügsamen Naturen schlichten Sinnes die wahrhaft Glücklichen. Nur ein einziges Mal verfügt Melitta über eine heroische Gebärde, in dem Augenblicke nämlich, da sie lieber sterben als die Rose von ihrer Brust der Gebieterin geben will — damit reiht sie sich in jenen Mädchentypus ein, der in dem Geliebten restlos aufgeht. Ihre weiche, kindliche Nachgiebigkeit, ihre Unschuld und Ahnungslosigkeit von allem, was über ihre Natur hinausgeht, der rasche Umschwung ihrer Gefühle von Trauer zur Freude, von Liebesseligkeit zur Angst entspricht dem Alter der Unreife. Vielleicht tat Grillparzer Unrecht, ihr sechzehn Jahre, das Alter deutscher Mädchenknospenhaftigkeit, zu geben. Sappho ist ungefähr sechsundzwanzigjährig zu denken und doch glaubte Grillparzer Frau v. Littrow versichern zu müssen, daß er sich Sappho noch zur Liebe berechtigt gedacht habe. Das kann sich nicht auf nordische Begriffe von Frauenjugend beziehen, hier müssen wir an südliche Frühreife und südlich rasches Altern und Verblühen denken. Dann rückten Melittas sechzehn Jahre zu griechischen achtzehn und was bei der eben erblühenden Knospe als natürlicher süßer Reiz gilt, als Ahnung künftiger Entwicklung zu Höherem besticht, das darf nun

nicht mit kritischen Augen gemessen werden, wenn Melitta nicht entwertet werden soll. Man muß demnach die kleine Fehlerkorrektur vornehmen und sich bei Melitta an langsame deutsche, bei Sappho an schnelle griechische Entwicklung halten.

Für Melittas ureigenstes Wesen, das restlose Aufgehen in der geliebten Person, die Treue, die mit dem eigenen Sein verwächst, so daß sie sterbend nur das einmal Ergriffene losläßt, findet Grillparzer gleich in der ersten Szene den stark betonenden Zug. Des Rhamnes Jubel bei der Heimkehr Sapphos gilt dem errungenen Lorbeer seiner Schülerin und stolz fragt er die Mädchen: „Seht ihr den Kranz?“ Melittens Liebe ist anderer Art. „Ich sehe Sappho nur,“ gibt sie zur Antwort. Nicht dem äußeren Erfolg gilt ihre Freude, sondern nur der Rückkehr der geliebten Gebieterin. Sie würde jedem Wesen, das sie einmal liebt, ohne Besinnung, ohne Wanken, durch alle Gefahren, alle Not bis über die Schwelle des Todes folgen, immer treu, immer sanft lächelnd zu Opfern bereit. Bei Melitta ist das Herz der Ausgangspunkt für all ihr Tun und Handeln, sagt Schwering richtig. Es ist viel von der fraglosen Gefolgschaft des königstreuen Bancbanus in ihr und das hätte sie vor dem schlimmen Wort ihres Schöpfers bewahren sollen.

Was sie bisher für Sappho allein empfunden, bemächtigt sich ihres Wesens mit unwiderstehlicher Macht in dem Augenblicke, da sie Phaon an der Seite der heimkehrenden Dichterin gewahrt. Phaon erscheint ihrer jugendlichen Phantasie als der Gott der Leier und des Bogens: Liebe auf den ersten Blick wie beinahe immer bei Grillparzer. Daß diese Lichtgestalt nun ihr und der anderen Sklaven Herr, daß Phaon Sapphos Gatte werden soll, versetzt sie in eine dumpfe Betäubung, der sie nicht Herr

werden kann, in eine ihr sonst nicht in dem Maße eigene Schüchternheit und Befangenheit, in die sich bereits eine tiefe Trauer, ein geheimer leiser Neid über Sapphos vermeintliches Liebesglück mischt.

„Glaubst du, er wird sich glücklich fühlen, Mädchen?" fragt Sappho. „Wer wär' es denn in deiner Nähe nicht!" erwidert Melitta gedrückt, bekümmert. In ihrer Lebensunkenntnis, unbewußt der süßen Anmut, die ihr die Natur als Geschenk verliehen, findet sie es ganz natürlich, daß der liedbegnadeten Dichterin, der der Kranz, von Tausenden gesucht und nicht errungen, zu teil geworden, auch Phaons Liebe gehören muß. Ihren jungen Augen wird nur die Außenseite der Dinge sichtbar — verständnislos steht sie den tiefen seelischen Qualen, der dunklen Schwermut Sapphos gegenüber. Sie hält — und hier zeigt sich wirklich beschränkter Geist — für körperliche Krankheit, was schwere seelische Marter ist und verwechselt Sapphos Güte und Wohlwollen mit Zürnen — damit hat der Dichter in meisterhafter Weise die beiden kontrastierenden Charaktere einander gegenübergestellt.

Immer und überall hat sich Grillparzer als unübertroffener Virtuose in der Kunst gezeigt, das erste schüchterne Triebleben der Liebe darzustellen, die tief unter der Bewußtseinsschwelle liegenden Gefühle des Verlangens nach Gegenliebe, nach Vereinigung mit der geliebten Person entweder langsam emporzuheben über die Stufen holdester keuscher Scham oder sie durch einen starken äußeren Anreiz emporschnellend rasch hervorbrechen zu lassen. Im zweiten Akt des Dramas können wir an Melitta das volle Entfalten der Zentifolie Liebe durch alle Entwicklungsstadien hindurch verfolgen.

Auf das gleichsam noch von den deckenden Kelch-

blättern verhüllte, leise webende Liebesknospen in der Seele der jungen Griechin fällt ein frost'ger Reif: die Scham über die Erniedrigung vor dem unbewußt, heimlich Geliebten. Sappho behandelt sie halb als Tochter, halb als Sklavin und lacht über die Verwirrung der jungfräulichen Mädchenseele — Melitta dünkte es, als spotte Sappho über ihres Herzens unerklärlichen, dumpf beklommenen Zustand und als lache Phaon mit der Herrin, lache über die Sklavin ... Unter den schützenden Hüllen des Kelches regen sich, von den warmen Tränen des Schmerzes getränkt, die samtenen Blätter, aus dem Blütenstand der hoffnungslosen Liebe treibt das Gefühl der Verlassenheit, der Heimatlosigkeit, das jeden Griechen in der Fremde mit heißer Allgewalt ergriff, empor; verzeihlicher Neid auf die Glücklichen, die Freien, und schmerzliche Bitterkeit drängen sich mit all dem Ungestüm der Jugend ans Licht.

Sie dürfen lieben, hassen, was sie wollen,
Und was das Herz empfindet, spricht die Lippe aus,
Sie zieret Gold und Purpur und Geschmeide,
Nach ihnen wendet staunend sich der Blick.
Der Sklavin Platz ist an dem niederen Herde,
Da trifft kein Blick sie, ach, und keine Frage,
Kein Auge, kein Gedanke und kein Wunsch!

Mit diesen und den folgenden rührenden Klagen versündigte sich Grillparzer an seinem Drama. Wie sollten sich nicht bei den schmerzdurchbebten Worten der in holdestem Liebreiz erblühten jugendlichen Melitta aller Zuschauer Sympathien, geboren aus den edlen Gefühlen der Ritterlichkeit und Großmut, der süßen Trauernden zuwenden und damit von Sappho, der freien, der fürstlichen Frau abkehren? Mußte auch Melitta dazu angetan



J. Löwy, Wien phot.

Wilhelmine Korn als Melitta

sein, Phaons Liebe auf sich zu lenken, mußte die junge Sklavin auch das Vorrecht der Jugend vor Sappho voraushaben: so weit darf die Anteilnahme des Zuschauers an dem Schicksale des jungen Paares nicht gehen, um Sappho das Interesse und die Sympathien zu entziehen; wären Phaon und Melitta ganz im Recht, dann wäre Sapphos Unglück eine gerechte Strafe und kein tragisches Verhängnis. Doch des Dichters ganzes Herz gehört dem unschuldigen Kinde und seine Liebe fährt fort, sie mit dem reichen Geschmeide holder Jungfräulichkeit zu schmücken.

Kein Wort der Anklage läßt er Melitta sprechen, als Phaon in absichtsloser Unzartheit ihre blutende Seele noch mehr verwundet.

Es hat der Unfall
So mich als die Gebieterin belustigt.

Aber ihr todwundes Herz sendet den stummen Vorwurf in ihr Auge, bis seine Güte sie entwaffnet und sie erkennt, daß er in ihr nicht die niedrige Sklavin sieht. Sein zartfühlendes Erbarmen löst alle Bitterkeit ihrer Seele in schüchternes Vertrauen. In ganz kindlicher Unbefangenheit und Unschuld, ganz unwissentlich verrät sie sich, daß sie Phaon schön und hold findet und daß sie sich in unendlicher Reinheit sehnt, von ihm liebkost zu werden.

Ich war ein Kind.

Nicht nur Phaon, jeder von uns muß von dieser wundervollen Keuschheit ergriffen werden.

Alle Züge einer reinen und schönen Mädchenseele häuft der Dichter mit verschwenderischer Liebe auf Melittas Gestalt: die kindliche Dankbarkeit der Gebieterin gegenüber, in das sich ein leises Schuldbewußtsein mischt, da

sie durch ihre vorhergegangenen Klagen über ihr trauriges Los Sapphon Unrecht getan, den schüchternen Frohsinn, die leise, schmerzliche Eifersucht, die scheu erwachende, ganz feine und ganz schamvolle Sinnlichkeit, die sich verrät, als Phaon Melitta berührt, die Demut, die verklärende Liebe, die für Phaon nichts schön und würdig genug findet, die reizende süße Vertraulichkeit und endlich der Dreiklang von Seligkeit, keuscher Scham und unbewußtem Schmerz, als der Geliebte sie in den Armen hält und küßt. Über dieser Rosenszene webt der weiche Duft griechischer Anmut. Sie ist ein Kunstwerk für sich, von all dem Zauber durchtränkt, den alle wahre, edle Schönheit in sich birgt: die unsagbare Harmonie aller Teile, deren Zusammenklingen zu der großen freudigen Ruhe, die sich dem Betrachtenden bis zur völligen Entrücktheit seiner selbst und der Umwelt mitteilt. In solchen Emanationen erreicht die Poesie die Wirkung, die sonst nur der bildenden Kunst eigen ist, die Andacht vor dem Schönen, und Grillparzer ist einer der wenigen Dichter, denen dies Geheimnis darstellender Kunst im Blute liegt und bis ins Greisenalter sich erhält. In dem nun folgenden Auftritt mit Sappho steigert selbst die Verlegenheit und Befangenheit Melittens, unter der sich ein leises Schuldbewußtsein verbirgt, noch ihren Reiz, und die qualvolle Unsicherheit, die Martern der bereits von Eifersucht gequälten, leidenden Sappho sind nicht im stande, Melitten den freudigen Anteil des Publikums zu entziehen. Und immer noch wird der Dichter an der wahren Heldin seines Dramas schuldig und rückt Melitta in den Brennpunkt unserer Liebe. Mit dem nachsichtigen Lächeln des erfahrenen Menschen, mit der neidlosen und etwas wehmütigen Freude an allem, was vom kurzen Frührot der Jugend umspielt ist, folgen wir dem Schicksal von Melittens Liebe. Ist es nicht der

Dichter, der durch Eucharis das Lob seiner Heldin singt, läßt er nicht selbst die ältere Sklavin von der liebesseligen Anmut der jungen Gefährtin bezaubert sein? Gilt nicht auch von Melitta, was Volkelt über die Liebe bei Grillparzer sagt? Sie habe bei ihm überall eine verjüngende, den Menschen im tiefsten erfassende und umwandelnde Wirkung, sie sei eine Wiedergeburt, ein neues, reicheres, volleres Leben, ein Leben von einer den Göttern näher gerückten (metaphisch gesteigerten) Art. Die Liebe verleiht Melitten eine ungeahnte Steigerung ihres ganzen Wesens. Ihr eigener Wert erhöht sich in ihren Augen, seit Phaon sie liebt. Eine leichte naive Schalkhaftigkeit umsprüht sie und eine tiefe Dankbarkeit zu dem schönen Leben, das so namenlos glücklich machen kann, weckt in ihr eine hohe Empfänglichkeit für das, was Sappho seit ihrer Kindheit an ihr getan. Sanft, schuldlos, geduldig erträgt sie die ungerechten Schmähungen der unglücklichen, gereizten Gebieterin, schweigend nimmt sie den Kranz, mit dem sie sich frohgemut geschmückt, ab. Doch jetzt findet sie die heroische Gebärde: Eher das Leben als die Rose.

Hatte diese Handlung für den Dichter auch den Zweck, Sappho zur Raserei hinzureißen, ihr alle Besinnung zu rauben, so erfüllte er damit noch eine Nebenabsicht. Indem Melitta den Gehorsam der Sklavin vergißt, dokumentiert sie Grillparzers Überzeugung von dem Recht des Herzens, das alle äußeren Sittengesetze überwiegt. Fast alle Heldinnen Grillparzers verstricken sich in dem Konflikt, in welchem die Liebe über die Gebote der Ethik triumphiert, mag sich diese dann auch an ihnen rächen. Berta verläßt den greisen Vater, Melitta vergißt den Gehorsam, Hero ihre priesterlichen Pflichten, Medea erkauft ihr Liebesglück mit dem väterlichen Fluche, Edrita

verläßt Vater und Heimat, Esther versinkt in Lüge, Elga in Sünde.

Mit jener pathetischen Handlung hat Melitta den Gipfelpunkt der Sympathien erreicht.

Um in den folgenden Szenen Melitta richtig zu werten, darf man nicht vergessen, daß sie Sklavin war, wenngleich Sappho sie nie als solche betrachtet und behandelt hatte. Daß sie die Gebieterin nicht weinen sehen konnte, ihr dann in einfältigem Gehorsam die Rose gab, ist nicht hoch anzuschlagen. „Für treue Sklaven ist der Herrin Unglück ihr Leid und tief ergreift's ihr Herz", singt der Chor in der Medea des Euripides. Die fürstliche Frau, der Abgott der ganzen Insel, der Stolz Griechenlands, weinte, das hätte auch andere erschüttern müssen, wie denn auch im vierten Aufzug alle Landleute sofort bereit sind, das an Sappho verübte Unrecht zu ahnden. Und statt im vierten Aufzug dem Geliebten zu folgen und zu entfliehen, hätte Melitta sich und ihm sagen müssen: Wenn Sappho mit ihm nicht glücklich werden kann, so könnte ich mich nie und nimmer eines Glückes erfreuen, das ihr genommen wurde, um das sie mich beneidet. Melitta handelt hier vollständig als eine jener Instinktnaturen, die dem Leben gewachsen sind und den starken Gegensatz zu Sappho bilden. Ihre Passivität, die sie dazu bringt, halb freiwillig und halb von Phaons stärkerem Willen bezwungen, mit ihm zu fliehen, läßt ihren sittlichen Wert hinabschnellen, indes Sappho trotz ihrer Leidenschaften auch als Mensch, abgesehen von ihrem dichterischen Genius, langsam emporsteigt zum Höhenmenschentum. In jenem Auftritt, in dem Phaon der rufenden Melitta, die von Rhamnes nach Chios geführt werden soll, zu Hilfe eilt, offenbart sich das natürliche Verhältnis der Geschlechter: Phaon ist Melitten gegenüber durchaus der starke Mann, der freudige, ritterliche Be-

schützer, der sein Kleinod für sich erretten will und müßte er es auch auf seinen Händen tragen bis an das Ende der Welt. Diese Liebe hatte Sappho ersehnt, wie sie jedes Weib ersehnt; sie hatte nur darin geirrt, daß sie Phaon zu hoch eingeschätzt. Er war geistig zu arm, um einer Sappho Schutz und Schirm sein, um sich ihr gegenüber als der Stärkere, Reichere fühlen zu können, und dieser Irrtum wird in unseren Augen zu Sapphos tragischer Schuld.

Melittens unentschuldbare Passivität verleitet sie auch, die Wutausbrüche Phaons und seine rohen Beschimpfungen Sapphos anzuhören, ohne ihm entgegenzutreten. Mag auch der innere Schmerz über den Schlag, den sie von einem der verfolgenden Landleute erhalten, in ihr nachzittern, ihre zart empfindende, weibliche Seele müßte sie anspornen, den lästernden Worten des Geliebten Einhalt zu gebieten. Aber Melitta schweigt und erst als Phaon selbst weichere Töne anschlägt, findet sie die Liebe zu der mütterlichen Gebieterin wieder. Jetzt erst will sie kein Glück, das von Sappho erpreßt werden müßte — man kann die Empfindung nicht los werden, daß diese edle Regung weniger dem Schmerze Sapphos gilt als dem Bewußtsein, als Sklavin von dem guten Willen Sapphos abhängig zu sein. Dann erst, nach dem Spiegel, den Rhamnes im fünften Aufzug Phaon entgegenhält, erkennt Melitta, an wem sie schuldig geworden; und wieder wendet man sich von dieser passiven Natur ab. Daß sie in ihrer Einfalt glaubt, Sappho könne jetzt noch mit Phaon glücklich werden, mag man ihren jungen Jahren verzeihen. Aber daß sie nichts dazu tut, sich das Glück an Phaons Seite zu erkämpfen oder wenigstens von Sapphos Großmut zu erbitten, rückt ihre bisher so viel bewunderte Sanftmut in ein bedenkliches Licht. Ist diese schöne

Willenlosigkeit nicht der Ausfluß einer sklavischen Natur? Und um einer solchen Seele willen gab Phaon die erste Frau Griechenlands auf? Von der Liebe und dem Glücke solcher Dutzendmenschen hat Sappho geträumt, sich nach solch leidenschaftsloser zahmer Seligkeit gesehnt? Nein, wir erkennen mit der Dichterin: was diese Menschen, die die Partie des Lebens vertreten, beglückt, danach dürstet uns nicht. Unsere ganze Seele, unsere ganze Liebe ist nun wieder bei Sappho und für Melitta bliebe wenig genug übrig, wenn nicht die Dichterin selbst mit ihrem Kuß sie adelte. Indem Grillparzer Melitta zuerst auf den Gipfelpunkt sanften Liebreizes führte, um dann unser Interesse an ihr abzukühlen, gehorchte er einer dramatischen Notwendigkeit. Überdies erforderte der griechische Rahmen dieser Künstlertragödie, daß er das junge Mädchen mit so viel Anmut und stiller Sanftmut ausstattete, galt doch bei den Griechen Sittsamkeit als ein unumstößliches Gebot.

> Es bleibe die schönste der himmlischen Gaben
> Mir schirmend zur Seite, Sittsamkeit.
> Und nimmer möge der Eifersucht Streit
> Den Frieden des Herzens mir untergraben.
> Es walte Kypris schlichtend und wehrend,
> Der Liebe friedliches Bündnis ehrend
> Mit Weisheit über die Rechte der Frau'n

singt der Chor in der griechischen Medeatragödie. Allein bei Melittens Charakterzeichnung folgte Grillparzer nicht nur künstlerischen Motiven. Für ihn ist sie das Ideal der Weiblichkeit, hat er doch noch im Jahre 1821 „ein geregeltes, umsichtiges Benehmen bei Weibern, vielleicht zu sehr, geliebt". Noch zweimal kehrt er in der Dichtung zu

diesem Frauenideal zurück, das eine Mal wieder durch griechische Sitte begünstigt, Kreusa, die weiße Taube, hat manches mit Melitta gemein, und Mirza teilt mit dieser die Passivität. Dann aber wächst sein Ideal zur geistigen Höhe Heros und Esthers empor, um nie wieder zu den Lieblingsgestalten seiner Jugend zurückzukehren.

Medea

Was Grillparzer im Rahmen der Trilogie „Das Goldene Vlies“ darstellte, könnte man das gerichtliche Verfahren gegen eine Kindesmörderin nennen. 1818 liest er in Baden bei Wien in einem mythologischen Lexikon von Benjamin Hederich, welches Buch durch einen Zufall in seine Hand fiel, den Artikel über Medea und sofort interessierte ihn „vor allem der Charakter der Medea und die Art und Weise, wie sie zu der für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe geführt wird“. Wenn ihm dann, als er dem Stoff näher tritt, die dämonische untergangbringende Macht des Goldenen Vlieses das Symbol wird für den Zauber des Goldes, im weiteren Sinne für alles mit Begierde Gesuchte, wenn ihn der allgemein menschliche Inhalt der Sage und seine tiefe Bedeutung für die Begrenztheit der menschlichen Natur zur Darstellung reizt, so rückt dabei sein psychologisches Interesse für die scheinbar außerhalb der weiblich-menschlichen Gefühlswelt sich bewegende Medea keineswegs in den Hintergrund, sondern er läßt das allgemeine Problem das besondere typische gleichsam umspielen, läßt es wie einen weiten Wellenkreis mit seinen in das Unendliche zerfließenden Rändern den kleineren, scharf abgegrenzten Ring von Medeens Schicksal einschließen, zeitweilig verengen, überfluten, ohne ihn jemals zerstören zu können. Immer bleibt der das Gefäß der Menschennatur sprengende Kindermord Medeens der Angelpunkt seines psychologischen Interesses.

Medea steht vor seiner Seele, wie eine Angeklagte vor dem Staatsanwalt, der — bevor er sie von den Geschwornen schuldig sprechen läßt — diesen das ganze seelische Bild des Verbrechens von seinen ersten embryonischen Keimen bis zur vollstreckten Tat vorführt, um den „unwiderstehlichen Zwang“ festzustellen, unter dem die Angeklagte handelte. Wie der moderne Richter ererbte Anlagen, Erziehung, Umwelt und so weiter berücksichtigt, so trägt Grillparzer als öffentlicher Ankläger und Verteidiger in einer Person das ganze Beweismaterial zusammen und dieses schwillt derart an, daß es das Maß eines einzigen Dramas überschreitet und zur Trilogie werden muß, obgleich dem Dichter das Mißliche einer solchen bewußt ist. Mit diesem Verfahren weicht Grillparzer als ganz moderner Dichter weit von allen früheren Bearbeitern der Sage ab. Der Medeastoff hat seit den antiken epischen Darstellern die Dichter immer wieder zur künstlerischen Bewältigung des Rohmaterials der Sage gereizt und eine Reihe von Medeendramen ins Leben gerufen, von den Tragödien des Euripides und Seneca an, über jene Corneilles, Maximilian Klingers und Julius von Sodens, dessen Trauerspiel 1815 auf dem Wiener Burgtheater aufgeführt worden, bis zu Cherubinis Oper und dem Melodram Gotters, in dem im Winter 1817 dieselbe geniale Sophie Schröder Triumphe feierte, welche dann Grillparzers Medea darstellte. Aber Grillparzer lehnte bei seiner Dichtung alle Vorbilder ab. Ihm war es so wenig wie uns möglich, sich in das Gefühlsleben eines prähistorischen Menschen zu versetzen und der Seele eines Weibes gerecht zu werden, das mit einem Drachengespann durch die Lüfte fährt. Was Euripides in seinem Medeadrama dem naiv empfindenden Volke der Athener bieten durfte und mußte, verlöre für uns an Interesse, weil wir den Schlüssel zu

einer Seele nicht besitzen, die dem Kindesalter der Menschheit entstammt. Entweder mußte Grillparzer sich darauf beschränken, Medeen das Riesenmaß der Sagengestalt zu lassen und ihre Beweggründe rein äußerlich darzustellen, wie es die vielen Medeendichter früherer Zeit getan, oder er mußte ihr modernes Gefühlsleben verleihen, um sie uns verständlich zu machen; in diesem Falle konnte er all das mythische Beiwerk der Sage nicht brauchen und schnitt es kurzerhand von ihrem Schicksal ab. Freilich ließ er ihr noch die von ihrer Mutter ererbten Zauberkünste, aber sie repräsentieren den letzten Rest einer Zeit, die den Naturkräften verwandter, mit ihnen vertrauter war als die Gegenwart, die auf der einen Seite die unheilvollsten Elemente bändigt und in den Dienst der Menschheit stellt, um auf der anderen Seite ihr grausam zerfleischtes Opfer zu werden. Mit diesen Zauberkünsten wurde Medea für den Dichter ein Übergangsmensch, das interessante und unglückliche Bindeglied zweier aufeinanderfolgenden Entwicklungsepochen der Menschheit, die im Goldenen Vlies durch zwei verschiedene Völker repräsentiert sind und die unseren Dichter mit seiner Vorliebe für Geschichtsphilosophie noch ein zweites Mal, in „Libussa“, zur dichterischen Darstellung reizen. Darum stellt er die romantische Welt von Kolchis der klassischen Welt Griechenlands gegenüber, wobei das Entwicklungsproblem zu einer Art Rassenproblem wird und Medea den Krieg der Instinkte verkörpert, den jede Übergangsperiode mit sich bringt. Auch Brünhilde und Penthesilea repräsentieren Übergangsmenschen, weil sie aus einer an Körperkraft überlegenen Zeit, in der Mann und Weib stärker, grimmiger, wilder waren, zu einem zahmeren Geschlechte kommen. Dadurch verlieren auch ihre Schicksale genau so wie das Medeens die einengenden Grenzen auf den

Kampf der Geschlechter und werden zur Menschheitsfrage. Eben deshalb endete Grillparzer sein Medeendrama auch nicht mit dem vierten Akte, mit jener Tat, um welcher willen die ganze Trilogie geschaffen wurde, sondern Medea wächst durch den fünften Akt über ihre persönliche Schuld hinaus in die Region des Ewigmenschlichen mit seinem unbezähmbaren Drang nach Weiterentwicklung.

Bei Bewältigung dieses Ideengehaltes hat Grillparzer wie in wenig anderen seiner Dramen die volle Meisterschaft darstellender Kunst bewiesen, so daß Medeens typisches Schicksal allein den wahren Inhalt der Trilogie auszumachen scheint und jenes allgemeinere, menschheitumfassende Los nur wie die Korona der Sonnenscheibe seine leuchtenden Strahlen in das Universum der Menschenwelt ergießt.

Und festgefügt, aus einem Gusse, ohne Niete formt er diese Heroine. Nach dem dritten Akt der Argonauten entwindet der grauenvolle Tod der Mutter dem unglücklichen Dichter die Feder und erst ein Jahr später, im Oktober 1819, ersteht bei dem Klavierspiel mit Lottchen Pichler das dramatische Bild seiner Argonauten wieder vor seinem inneren Auge und am 20. Januar 1820 ist Medea vollendet. Doch diese Zeit der Unterbrechung, reich an erschütternden und wieder an anregenden Erlebnissen, vermag nichts über den Charakter der Heldin. Was er an seiner Sappho noch verschuldet, hat ihn hier nicht mehr beirrt. Er ist über die enge Welt seiner Heimat und ihrer Vorurteile hinausgewachsen, er hat auf den Trümmern des Kolosseums geträumt und seine Seele hat sich geweitet und beschwingt. Und ihn selbst hat der Wirbel des Lebens erfaßt und ihn in die Tiefe gezogen, wo die Larven der Schuld den Bebenden zu versteinern

suchen: er war an seinem Vetter und Freunde Ferdinand v. Paumgarten schuldig geworden. Mit den verderblichen Mächten des Lebens vertraut, über seinen eigenen Gefühls- und Dichterorganismus im klaren, läßt er Medea und Jason an Reife und Lebensweisheit weit über Sappho und Phaon hinauswachsen. Während er die kolchische Königstochter schildert, begleitet ihn rein äußerlich das Bild einer bekannten Wiener Schönheit, der Frau des Musikalienhändlers Mechetti, während in die Darstellung des Charakters seiner Heldin Erinnerungszüge an Charlotte v. Paumgarten hineindämmern und er in Jasons Charakter den geheimen Abenteurerdrang seiner eigenen Seele und seine eigene Herzenskälte ergießt. So ist der Dichter auch darin erstarkt und gereift, so daß Karl Gödeke mit Recht urteilt: „Alle Medeen der tragischen Bühne alter und neuer Zeit treten gegen Grillparzers Medea in den Schatten, denn alle sind nur einseitig äußerlich gefaßt, diese ist innerlich erschlossen."

Bei wenigen seiner tragischen Frauengestalten ist Grillparzer so konsequent und so wenig abstrakt vorgegangen wie bei Medea. Für Sapphos Bildplaquette nimmt er zuerst reines Gold; statt aber diesem, um ihm die Härte des Lebens zu verleihen, Kupfer beizumischen, mengt er ein schlechteres Metall bei und die makellose Feinheit der Prägung geht verloren. Libussa ist anfangs zu abstrakt, zu vergeistigt. Was er ihr dann an irdischen Eigenschaften verleiht, um ihr das Gleichgewicht des Lebens zu verschaffen, verzerrt etwas die edlen Linien ihres Profils. Esther offenbart in dem Fragment eine Lebensweisheit, die mit ihrer Jugend nicht gut vereinbar ist. Medea dagegen ist von Anfang an nicht ideal, sondern als Verbrecherin geschaut und alle Charakterzüge, aus denen er ihre Gestalt knetet, dienen als Entlastung, als

Veredlung, während sie bei Sappho und Libussa die Erdenschwere herzustellen haben.

Medea macht zwar eine Entwicklung durch, aber sie bleibt sich selbst treu. Die Medea des letzten Aktes, die nach Delphi wandert, um sich dem Richterspruch zu unterwerfen, ist in ihrer Wesensart dieselbe, die in den ersten Szenen des Gastfreund nichts von Unheil und Verbrechen ahnt, und ihre letzten strengen Worte an Jason schließen als äußerste Kettenglieder den Ring von Charakterzügen, die mit der Jagdfreude des kolchischen Königskindes beginnen.

Im Gastfreund wird Medea als prächtiges Naturkind geschildert, beinahe knabenhaft. In wilder Freiheit aufgewachsen wie ein rassenedles Pferd, voll Freude am Jagen und Laufen. An Opfern für die Götter hat sie nicht viel Freude, wohl aber am Austoben ihrer Körperkraft. Dabei ist sie eine stolze, aufrechte Natur, die nicht einmal von der Dienerin es will, daß sie kniee. Worthalten dünkt ihr selbstverständlich. Die Liebe zum Mann ist für sie etwas Verächtliches, Erniedrigendes, ähnlich wie Penthesilea in der Liebe eine Schmach und eine Entwürdigung sieht. Ihre gerade, offene Natur verachtet Feigheit und Hinterlist. „Geh hin und töte sie!“ antwortet sie ihrem Vater, als er ihr klagt, die Fremden seien gekommen, sein Land zu verwüsten. Doch wenn die Kolcher nicht stark genug seien, die Eindringlinge im offenen Kampfe zu töten, dann solle man diese ziehen lassen. Nicht wie ihren unseligen Vater verlangt es sie nach Gold, am wenigsten, wenn es durch List erbeutet werden muß. Und dieses großzügige, triebkräftige junge Wesen hat einen feigen, hinterlistigen, habgierigen Vater und zwischen ihm und ihr besteht nicht die geringste seelische Gemeinschaft, wie denn auch in Diodors „Ge-

schichtsbibliothek" Medea wie eine Fremde zwischen den niedrig gearteten Eltern steht — in ihrer ethischen Entwicklung weit über die rohen Triebe ihrer Eltern hinausgewachsen. Aietes fürchtet seine Tochter, weil er die höhere Artung in ihr widerwillig ahnt, und er haßt die Zauberkundige, weil er keine Macht über sie hat und das, was er von ihr braucht, weder durch Gewalt noch durch Hinterlist bei ihr erreichen kann. Wie alle niedrigen Naturen kann auch er es nicht ertragen, durchschaut zu werden von seinem eigenen Kinde, und der Mangel an wahrer Autorität erfüllt ihn mit ohnmächtigem Zorn. Er schlägt wohl häufig nach ihr — wie muß das diese freie, selbstherrliche Seele empfinden! Doch die unerträgliche Schmach kann sie nicht abwälzen, gehört sie doch einem Naturvolke an, bei dem die Gewalt des Vaters über sein Kind unbeschränkt ist. Und die schleichende Art dessen, der Herr über sie ist, prägt ihrem jungen Antlitz den bitteren Zug des Ekels auf. Dieser messerscharfe Gegensatz zwischen Tochter und Vater, der in seiner kantigen Unausgleichbarkeit weit über das Maß von Verschiedenheit hinausgeht, das sonst zwei aufeinanderfolgende Generationen charakterisiert, ist allein schon Verhängnis und Verurteilung zu tragischem Los und Medeens weiteres Schicksal ist zum Teil Wirkung dieses unverschuldeten Verhängnisses.

Wie Grillparzer Melitta durch wenige Worte charakterisierte, so erschöpfte er in unübertrefflicher Weise Medeens Wesen durch den Ausspruch des Phryxus: halb Charis, halb Mänade — kolchische Überkraft als Tribut an ihre Rasse und zugleich verhängnisvolle Anlage zu höherer seelischer Entwicklung.

In der jugendlichen Medea stellt Grillparzer zum ersten Male herbe Jungfräulichkeit dar, die er dann —

mit einer gewissen Vorliebe — des öfteren wiederholt. Ihre Sinne und ihre Phantasie schlafen noch und die werbende Huldigung des Fremdlings gräbt keine Furche in dem noch frühlingshaft starren Erdreich ihres Herzens. Noch weiß Medea in jugendlicher Unerfahrenheit nicht, wie das Blut den Willen meistert und unterjocht, noch hält sie sich gefeit gegen jede Gefühlsweichheit. Noch lacht sie in unbezwungenem Trotz jedes Überschwanges, der ihr verächtlich erscheint. „Er spricht und spricht, mich widert's," sagt sie von Phryxus. Das mahnt unabweisbar an Wiener Backfische kurz angebundenes, drastisches Wesen, das jedem Wortschwall abhold ist. Doch wie sehr auch ihre noch in herber Trockenheit zu Tage tretende verhaltene Kraft den weichlich erscheinenden Phryxus geringschätzt, empört sich doch ihre ganze Rechtlichkeit gegen ihres Vaters feige Tücke. Dreimal muß er sie mahnen, das Schwert des Fremdlings zu begehren. Schamvoll wendet sie sich von dem arglos Vertrauenden ab, der glauben kann, sie sorge sich um ihn, und bietet alles auf, um den Vater vom Morde an dem Gaste zurückzuhalten. Des Verrates unfähig, reicht sie dem Bedrohten ein Schwert, auf daß er sich seines Lebens wehren könne, nicht nach dem Mitleidsmotiv einer weichherzigen weiblichen Natur handelnd, sondern nach männlichen Ehrbegriffen, und Grillparzer variiert damit nur den Grundton, den er für Medea schon in den früheren Szenen angeschlagen. Scheint auch diesem spröden Stoff weiche Bildsamkeit, das Signum ihres Geschlechtes, fremd, so ist Medea als Mensch durchaus wahr und edel gehalten. Über sie hat das Goldene Vlies keine Macht und schuldlos wird sie in den Abgrund gezogen, in den der Fluch des sterbenden Phryxus ihren habgierigen Vater reißt. Die geistige Isoliertheit, in der sie als höher geartetes Wesen

immer lebte, hat ihrem Geiste die Schärfe der Divination verliehen, ihre sensitiven Nerven zaubern ihr das geöffnete grause Tor der Zukunft vor und hinter diesem die schrecklichen Gestalten der unversöhnlichen Eumeniden ... Sie ahnt auch, daß sich in dieser Stunde ihr eigenes Schicksal entschied, daß der Blutbann über sie verhängt ist und sie nie mehr Herrin ihres Lebens, sondern das gemarterte Opfer unentrinnbarer dunkler Mächte sein wird.

In den Argonauten offenbart sich die Gebrochenheit ihrer einst so spannkräftigen Natur. Seit Phryxus tot ist, hat sich Medea in den einsamen Turm zurückgezogen und gibt sich ganz dem Zauberwesen hin. Das starke Königtum ihres Willens wehrt sich gegen eine voraussichtliche Entmündigung durch ein unabwendbares, übermächtiges Schicksal, da glaubt sie durch Zauberwesen, durch die Beschwörung geheimnisvoller Naturkräfte dem Fluche begegnen, entrinnen zu können, doch das sterbende Tageslicht lähmt immer wieder die rebellische Energie, da geht sie umher und klagt und weint. In widerwilliger Resignation gehorcht sie dem Rufe des Vaters, dessen Nähe sie mit Schauder erfüllt, mit dessen von den Rachegöttinnen schaurig verstrickten Lebensfäden die ihren aufs engste verknüpft sind. Ihre jugendfrohe Unbefangenheit, ihre selbstsichere Schwindelfreiheit an den Abgründen des Lebens ist vorüber. Immer liegt die Bergeslast des Fluches auf ihr:

Du wähnst dich frei und du bist gefangen;
Kein Mensch, kein Gott löset die Bande,
Mit denen die Untat sich selber umstrickt.

Das unnatürliche Siechtum ihres Willens zieht auch ihren Körper in Mitleidenschaft. „Dreifach gealtert," sagt ihr Bruder Absyrtus von ihr, und sie erklärt: „Es hat der

Gram sein Alter wie die Jahre.“ Sie ist zur Kassandra geworden, in jeder Stunde das Unheil erwartend.

Schicksalgezeichnet wie Medea dünkte sich 1819 auch Grillparzer selbst. Auch seine Seele war von den Schauern eines ihm drohenden furchtbaren Schicksals gequält — sein Bruder Adolf hatte sich 1817 ertränkt, Kamillo unterband seiner Jugendkräfte frischen Kreislauf durch übertriebene Selbstquälerei, Karls verworrenes Leben folgte den Bahnen eines Unsternes, die Mutter erlag ihrer Melancholie: nur mit beispielloser, geradezu heldenmütiger Anstrengung gelang es dem Dichter, sich selbst der ihn schwer belastenden Neurose zu entziehen. Aus eigener, genial gedeuteter Erfahrung verlieh er seiner Medea den willenlähmenden Fatalismus.

Bei der Nachricht von der Ankunft der Hellenen steht es taghell vor ihr: Nun erfüllt sich der Fluch. Aber da sie ein Mensch ist, für den einst Prometheus die lebenerhaltende Hoffnung stahl, will sie es versuchen, das Verderben von ihrem Vater abzuwenden. Ihr eigenes Los ist ihr, der nicht vom Glückswahn Befangenen, die fast schon in die Wunschlosigkeit Nirwanas hinabgetaucht ist, gleichgültig. Ihren Anteil an lebensvollem Glück in der Gemeinschaft der Menschen hält sie für verwirkt und so möchte sie ungestört in der Einsamkeit leben, Betrachtungen hingegeben. Seltsamerweise — und dies könnte auf die Unterbrechung der Arbeit zurückzuführen sein — gebärdet sich Medea jetzt weit weniger trotzig und verächtlich gegen den Vater als im Gastfreund. Doch hat ihr der Dichter damit keinen falschen Zug verliehen. Sie weiß ja doch, welches Los Aietes treffen wird, und ihrem großen Sinne widerstrebt es, dem Verderbengezeichneten noch weitere Unbill zuzufügen, — eine ähnliche, aus adligen Motiven

rührende Schonung läßt auch Esther dem in Ungnade gefallenen Hamann zu teil werden.

„Armer Vater! Armer Mann!“ Damit fügt der Dichter dem bisher so düsteren Nachtbilde ihrer Seele die ersten silbernen Mondesstrahlen weicher Weiblichkeit ein, die im zweiten und dritten Akt der Argonauten aufleuchten, um dann von Verzweiflung und Todesgrauen für immer verdunkelt zu werden.

In dieser lebensfeindlichen Stimmung, die sie vergessen läßt, daß sie noch jung, noch schön, noch glückberechtigt ist, begegnet sie Jason, ihm, der wie das Leben selbst ist in der triumphierenden Überkraft und der spielenden Sorglosigkeit der Jugend. Solche Worte, getragen von anmutig geistigem Reiz und sicherer Überlegenheit, hatte sie nie vernommen, auch von Phryxus nicht. Und überdies war sie damals selbst voll Kraft, Lebensbejahung und unbekümmerter Selbstsicherheit gewesen. Heute aber sind Jasons Leichtherzigkeit und freie Liebenswürdigkeit, sein kecker Mut das stärkste Widerspiel zu ihrem eigenen, von Unheilsahnungen erfüllten Wesen und jäh wird sie von der Liebe erfaßt. Eines reifen, voll erblühten Weibes ganzes Sein wird erobert von dem Manne, der den Mut hat, sie zu küssen. Doch ihre herbe Jungfräulichkeit würde dem mit aller Körperkraft widerstrebt haben, wenn sie nicht in dem Wahne befangen wäre, der Fremde sei Heimdar, der Gott des Todes, der gekommen sei, sie zu holen.

Im zweiten Akt ist Medea ganz verändert. Sie hält für Todessehnsucht, was belebende Liebe zum Manne ist, und in ihre weiche Stimmung, die in der Szene mit Peritta so schön zum Ausdruck kommt, spielt die nach Erlösung ringende Schwermut ihrer Seele wie die Töne eines Requiems in einen zauberhaften Frühlingsmorgen hinein.

Grillparzer verwendet hier ein ähnliches Motiv, wie Richard Wagner in Tristan und Isolde: höchstes Lieben und Grabessehnsucht, die beiden Pole des Lebens zu gleicher Minute in einer Menschenbrust. Ihre erwachten Sinne machen sie anfangs jeder anderen Gefühlserregung und verständiger Überlegung unzugänglich, steigern aber die doppelt sensible Reizbarkeit ihrer Nerven bis zu Tränen. Und nun beginnt der gewaltige Kampf ihres Innern, den stolze Jungfräulichkeit und verletzte Scham mit der erwachten Sinnenliebe kämpfen; ein umso gewaltigerer Kampf, als sie das Bewußtsein ihrer höheren Artung in sich trägt und darum nicht glauben kann, ein Sterblicher könne es gewagt haben, ihre Lippen zu berühren. Mit vollendeter Kunst läßt uns der Dichter Medeens verheerenden Gefühlssturm miterleben. Die ungeheure Enttäuschung, als sie erfährt, der kühne Fremdling sei ein Grieche, die brennende Scham über ihre törichte Illusion, ihre dunkle Seligkeit, der krasse Umschwung von weicher Liebes- und Todessehnsucht zu tödlicher Scham treiben sie zu leidenschaftverzerrtem wildem Haß. Sie möchte sich vor sich selbst verstecken, daß sie ihrem eigenen Ich hatte untreu werden können und kann es nicht ertragen, daß ihr Vater unzart davon spricht, kann nicht länger atmen an dem Ort ihrer Schmach, wo alles sie ob ihrer verächtlichen Schwäche zu höhnen scheint. Und so geht sie daran, den zu töten, der an ihr gefrevelt. Doch im entscheidenden Augenblick ist aller Haß vergessen, Menschlichkeit und Liebe besiegen des barbarischen Aietes Kind. Willenlos muß sie sich der übergewaltigen Macht in ihrem Innern unterwerfen; ihre Stimme ist rauh von dem Aufruhr ihrer Seele und dennoch spricht sie, weil Jason es befiehlt. Doch als Jason unbefangen daran rührt, was sie der ganzen Welt nicht nur, was sie sich selbst ver-

bergen möchte, da übermannt sie der Haß, bis Jasons Blick, der despotische Herrenblick des Überwinders, ihr Auflehnen niederzwingt und sie entfliehen muß, um nicht zu unterliegen.

Nicht nur im Kampfe der Geschlechter, auch in der Freundschaft gibt es keine Gleichheit und immer ist der im Vorteil, der, aus irgend einer Ursache, der Stärkere ist. Nur braucht diese Stärke nicht immer auf wahrer Überlegenheit im Kräfteverhältnis zu beruhen, mitunter siegen Rücksichtslosigkeit und Brutalität über eine zwar größere, aber durch Edelsinn partiell gelähmte Stärke. Medea ist von Natur aus dem Jason an Willenskraft und Ausdauer weit überlegen. Aber auf ihr lastet der Fluch ihres Hauses und bindet ihre Tatkraft. Sie ist auch kein Gewaltmensch wie er und so ist sie die Schwächere, die scheinbar Unterliegende, bis sich durch den Mord an ihren Kindern der Fluch erfüllt hat. Nun hat sie ihre volle Größe wieder erlangt und Jason, den sie noch den Tag vorher liebte, ist ihr nichts mehr.

In steigender Entwicklung zu tragischer Hoheit bewegt sich Medeens Charakter. Lange war sie sich nicht klar, wessen Ursprung das ihr neue Gefühl war; jetzt weiß sie es und stolz und groß bekennt sie sich dazu, ohne sich dessen mehr zu schämen. Das Weib, das immer mit der Natur gelebt, dem die Naturerscheinungen so ganz vertraut waren, sträubt sich — als demütige Dienerin der Natur — nicht mehr gegen die Liebe, die sie Naturkraft nennt. Sie viviseziert ihr eigenes Innere und gibt sich strenge Rechenschaft, wie es um sie steht, deutet den Sturm in ihrem Innern richtig. Doch sie, die von des Wollens sonnigem Reich reden kann, will den endgültigen Sieg des Fleisches über den Geist nicht zugeben, bis sie sich ihrer Schwäche dem geliebten Manne gegenüber erinnert

und erkennt, es gebe nur ein Mittel, sich vor dieser Liebe zu retten: Jason zu vertreiben oder selbst zu töten. Alles, was sie will, ist ein Ganzes und darum ist auch ihr Lieben ein Ganzes, das über Jasons Tod hinausreichen wird. „Den Toten will ich schaun, wenn auch mit Tränen schaun."

Grillparzer hat Medea tief ergreifend gezeichnet und durchaus einheitlich. Nur wer all diese Seelenkämpfe Medeens miterlebt, kann sie im dritten Teil der Trilogie verstehen, nur der kann verstehen, wie die Gespenster der erlittenen Qualen fortan mit ihr gehen und ihre Seele schwer und schaurig bevölkern. Darum ist es ein grobes Vergehen wider den Dichter, die beiden Teile der Trilogie zu unterschlagen und nur „Medea" auf die Bühne zu bringen.

Seit Medea die Liebe kennt, seit sie sich ihrer Weibschwachheit bewußt geworden, ist sie auch gegen den Vater anders. Als junges, schuldloses Mädchen, von den grausen Mächten des Lebens noch unberührt, verachtete sie den Vater. Nun ist der felsenfeste Glaube an ihre eigene sittliche Unfehlbarkeit gebrochen, jetzt erkennt sie, wie das Spiel des Lebens unser bestes Sein in sein Widerspiel verkehren kann und leben — schuldigwerden heißt. Jetzt könnte sie sein Alter pflegen, während sie im ersten Akt noch in der Einsamkeit leben wollte. All ihre stolze Kraft ist gebrochen, das Leid, diese Krankheit der Seele, hat ihr Inneres verwüstet und ihre Natur aus dem Gleichgewicht gebracht. Laut aufschluchzend wirft sich das stolze, starke Geschöpf dem Vater in die Arme — wie von ihm nimmt sie ja auch in diesem Augenblicke von Jason Abschied.

Wenige Stunden später treibt der Sturm des Verhängnisses ihr Lebensschiff mit seinen schwarzen Segeln

auf das uferlose Meer hinaus. Daß ein Orkan die Brücken abgebrochen und Medea mit Absyrtus und den zu ihrer Bedeckung mitgegebenen Kolchern an dem Lager der Feinde vorüber muß, das ist des Zufalls Werk. Aber daß Absyrtus kämpft, statt zu fliehen, ruft das Schicksal herbei. Nun steht Medea dem gefürchteten Geliebten gegenüber und im ersten Antrieb ihres leidenschaftlichen Wollens, in einem dunklen Selbsterhaltungstrieb hätte sie es vermocht, ihn zu töten. Doch als er sich waffenlos ihr gegenüberstellt, versagt ihre Willenskraft. Das Äußerste hat sie versucht, umsonst, das Verhängnis ist stärker als sie. Doch will sie sich noch immer nicht ergeben. Nur um Jason, den Herrenmenschen, der ihr an Körperkraft und Erorberersinn überlegen ist und den das Spiel mit der herbspröden jungfräulichen Königstochter reizt, zu veranlassen, sie freizugeben, spricht sie, wie er es verlangt. Sein liebendes Werben taut die Eisrinde ihrer erstarrten Hoffnungen nicht auf. Sie weiß, daß diese Liebe ihr Verderben ist, sie fragt sich innerlich nach ihrer Zukunft Bild, das wie ein verschleiertes Riesenungeheuer drohend auf sie zuschreitet. Wenn auch die Worte Jasons ihren betörenden Zauber auf sie ausüben, sie fühlt es, wenn er es auch nicht ausdrücklich sagt, er kennt Mitleid nicht. Was wird das Los ihrer Liebe sein? Darum sieht sie ihn mit einem so tiefen Blick an, als er ihr sagt: „Ich liebe dich, du mich.“ Spricht er die Wahrheit? Ach, welche berauschende, göttergleichmachende Seligkeit das wäre, in diesem breiten Lichtstrom von Jasons Liebe zu wandeln ... einen Augenblick siegt die Hoffnung und Medea überläßt sich dem süßen Traum, indem sie ihr Gesicht an seiner Brust birgt; aber tief im Innern lebt die Furcht vor ihrem Schicksal und herb und spröde widersteht sie seinen berückenden, verführerischen Liebesworten, in die der Dichter so viel feine

Grazie, so viel schmeichelnden Duft gelegt, bis Jason sie freigibt: „Kein Wort, obschon ich sehe, wie der Sturm an deines Innern festen Säulen rüttelt ... Geh! du bist frei, ich halte dich nicht mehr.“ Dann aber kommt die schwerste Probe. Wie Jaromir sein Opfer Berta, so bestrickt hier Jason durch das raffinierte Spiel auf den Saiten ihres Herzens die gerade, einfache Natur Medeens: der kulturell überlegene Mann — das barbarisch impulsive Weib, ein Verhältnis, das in König Ottokar bei dem Werben des Rosenbergers um Königin Kunigunde wiederkehrt. Jason sagt Medea Lebewohl auf ewig — das bricht ihre Starrheit. Ihn lassen heißt für sie sterben, das fühlt sie. Nun läßt sie es geschehen, daß er sie an sich reißt, sein Weib nennt. Noch glaubt sie, den Fluch des ermordeten Gastfreundes zu lösen, indem sie Aietes bewegen möchte, Jason als Mitregenten anzunehmen, umsonst. Zwischen Vater und Geliebten gestellt, entscheidet sich sie für diesen und nun trifft sie der furchtbare Fluch des Vaters, der sie mit schrecklichem Grauen erfüllt, weil sie weiß, daß er sich erfüllen wird, daß sie zu einem Leben des Unglücks und des Elends verdammt ist. Ihr Knieen, ihr herzzerreißender Jammer ist umsonst, der Vater verstößt sie, stößt sie dem Leben an Jasons Seite in die Arme. Nicht eine Sekunde lang dringt ein freundlicher Strahl des Glückes zu der Unglückgeweihten. Noch ist ihre Seele bedrückt von dem Fluche des Vaters, da erkennt sie schon, was sie gewählt, als sie sich für den Geliebten entschied. Schmerz, Schmerz und immer wieder Schmerz und Qual — das ist ihr Brautgeschenk. Sie hat jetzt nur mehr den Geliebten, von Vater und Heimat ist sie gelöst, sie muß zu Grunde gehen, wenn Jason, um des Vlieses willen, den Tod findet. Sie sagt es ihm, wirft sich ihm bittend, beschwörend in den Weg „Bleib! Bleib!“ und

er achtet ihres Flehens nicht. Er kennt nur s e i n e n Willen, seinen Ehrgeiz; Milde, Rücksicht, Erbarmen sind ihm fremd. Was für ein Los hat sie gewählt! Aber sie liebt ihn, sie will alles mit ihm teilen, „ein Haus, ein Leib und ein Verderben". Jedoch ihre Liebe siecht schon jetzt: „Die Liebkosung laß, ich habe sie erkannt!" Ihr allzu klarer Geist gibt sich keiner Täuschung hin, er liebt sie nicht auf die einzige Art, wie sie Liebe versteht, und darum ist seine Berührung Schmach. Doch bei allem, was sie erleidet, denkt sie nicht bloß an sich selbst, immer sieht sie das Verhängnis hereinbrechen über Vater, Bruder, Geliebten, über alle, alle, die nach dem Vliese, dem unrechtmäßig erworbenen Gute, streben, und ihr persönliches Leid wächst riesengroß zu einem allgemeineren an.

Im vierten Aufzug stürmt alles, was sie bisher erlebt, mit doppelter Macht auf sie ein. Ihre Seele, ihre Nerven sind aufs äußerste gespannt. Sie kann nicht leben ohne Jason und er geht in den Tod. Alles bietet sie auf, ihn abzuhalten. Bitten, Schmeicheleien, sanfte Überredungskunst „Man ehrt den Wahn auch dessen, den man liebt," umsonst. Nun stellt sie seine Liebe auf die stärkste Probe, sie kehrt sein Schwert gegen ihre Brust — „Mein höchstes für mein Wort und wär's dein Leben!" ist seine Antwort. Das versteht Medea nicht, denn sie liebt als Weib, ganz als Weib, und nie opfert eine Frau kaltsinnig den Geliebten um des Ehrgeizes willen. Fürchtende Liebe um Jasons Leben und liebender Schmerz über Jasons schrankenlosen Egoismus lösen in ihr einen grimmigen Hohn aus. Aber ihre Liebe, stark wie der Tod, macht sie noch einmal weich: „So küss' ich dich und so und so." Sie weiß, daß sie Jason nicht überlebt und ihr Lebensinstinkt, bei diesem Urwesen noch viel, viel stärker ausgeprägt als bei dem zivilisierteren Jason, kämpft mit ihm den heißesten Kampf.

Noch einmal: „Bleib!“ Und dieser gewaltige Lebensinstinkt, von Jason nicht erkannt, nicht verstanden, nicht geahnt, treibt die Unglückliche zu Haß und geißelndem Hohn. Jedes Wort, das sie in Raserei hervorstößt, ist ein Todeszucken ihrer übergewaltigen, dämonischen Natur, der ohnmächtige Kampf des Starken, der sich zum Tod verurteilt sieht, ohne ihn abwehren zu dürfen. Großartig, gigantisch ist ihre leidenschaftliche Qual vor der verschlossenen Pforte, das Bild eines Menschen, der, in einen Turm eingesperrt, die Wände auf sich zukommen sieht und den Augenblick berechnen kann, in dem sie ihn zerdrücken. Sie wehrt sich für ihr eigenes Leben, das mit dem Jasons unlösbar verknüpft ist und wendet sich flehend an die Götter. Aber selbst im besinnungraubenden Todesgrauen wird sie das Bewußtsein nicht los, daß sie von dem Fluche des Phryxus nicht mehr freiwerden kann. Sie bittet nicht um Hilfe, das wäre Frevel! Nur rächen, rächen sollen sie nicht, die Götter, daß Medea an ihrem Vater schuldig wurde. Schon glaubt sie den Augenblick ihres eigenen Sterbens gekommen, denn in der Höhle ist alles stumm, da hört sie Jasons Stimme, da weiß sie ihn in Gefahr und davor tritt alles Grauen vor der Schlange und dem Vliese zurück. Der Hölle Schrecken haben keine Gewalt für sie, wenn es gilt, den Geliebten zu retten, ihr titanisches Fühlen verleiht ihr die Riesenkraft, die Pforte zu sprengen und — Jason lebt und hat das Vlies; für eine kurze Spanne Zeit ist sie gerettet. Doch nach der Raserei des Lebenstriebes, den Schrecknissen der Höhle ist ihre Kraft erschöpft und die Erinnerung an Jasons erbarmungslosen Egoismus kehrt zurück. Sie erschrickt, als Jason sie rauh anredet, sie scheut, fürchtet ihn, sie fühlt sich ihres Ichs, ihrer Kraft beraubt, da sie den, der ihr Feind ist, mag er auch ihr Gatte sein, mehr liebt als

sich selbst. Sie ist Medea nicht mehr. Allein ihr Ur-Ich wehrt sich gegen diese Entäußerung des eigenen Selbst, wehrt sich gegen seinen seelischen Tod, sie möchte zurück zu den Ihren. Doch ist es zu spät, sie wird dem Golde geopfert, denn auch Absyrtus will eher auf sie, die Verräterin, als auf das Vlies verzichten. Und nun muß Medea zusehen, wie das Gold seine dämonische Macht ausübt, und ihr Herz wird zerfleischt, als Bruder und Gatte miteinander kämpfen. Absyrtus ist verwundet, gefangen, springt ins Meer und sie will sich nicht zu endlosen unermess'nen Qualen verurteilt sehen und will dem Bruder in den Tod folgen, doch wird sie zurückgehalten, der Fluch gibt sein Opfer noch nicht frei.

Wollte der Dichter auch durch seine Trilogie das Gefühl wachrufen, daß die überschwenglich ersehnten Güter des Lebens nur Schein seien, mußte er, um diesen Eindruck zu erzeugen, „die Sache so darstellen, daß dem dargestellten Vorgange des Strebens und seiner Ernüchterung die Lebens- und Glücksgier, der romantische Tatendrang, die überschwengliche Sucht nach Größe als ein typisch-menschliches Verlangen zu Grunde liegt,"*) so verlor er dabei keinen Augenblick sein Amt als Verteidiger Medeens aus den Augen. Mit den beiden Dramen „Der Gastfreund" und „Die Argonauten" hatte er als der erste der Medeendichter uns Medeens Vergangenheit dargestellt, ihre schuldlose und dennoch unglückliche erste Jugend, den verzweifelten Kampf gegen ihr eigenes Innere, ihre übermächtige Liebe und die Leiden, die diese über sie heraufbeschwor.

— — — — — — — — — — — — — —

*) Volkelt.

Zwischen der Handlung der Argonauten und jener der Medea klafft der tiefe Abgrund folgenschwerer Erlebnisse, die einen Zeitraum von mehreren Jahren umfassen und in der Sage einen breiten Raum einnehmen. Der Dichter stand davon ab, „die Überfahrt von Kolchis nach Griechenland und die Ereignisse auf dem Schiffe ausführlicher zu schildern: wie Medea, die Jasons und aller anderen Gesellschaft geflohen, es verweigert hatte, Nahrung zu sich zu nehmen und sterben wollte, endlich doch durch die Enge des Schiffes, durch das Drängen Jasons, auf dessen Neigung das Unbeschäftigte einer langen Seefahrt vermehrend einwirkte, durch ihre eigene Verlassenheit, durch ihre Liebe zum Nachgeben gebracht wird“*). Er verzichtete es zu dramatisieren, wie auf dem Meere „das Pathos der Liebe immer mehr herabgestimmt wird, während das Gefühl ihrer Schuld dem Argonauten und seinem Weibe folgt wie ihr eigener Schatten und anwächst, je tiefer die Sonne ihres Lebensglückes sinkt, wie ferner dem Jason nach seiner Ankunft in Jolkos das väterliche Erbe von seinem Oheim Pelias verweigert wird, dann das plötzliche Ende des Pelias, als dessen Mörderin man Medea verdächtigt, und Jasons und seiner Gattin Flucht aus Jolkos“**).

Haben all diese Erlebnisse Medeens Seele in tiefe, leidensschwere Schatten getaucht, so heben sich davon ihre gewaltige Lebensenergie, die unerschütterliche Selbstbehauptung als Wahrzeichen einer „genialen“, hier hochwertigen Natur, mit fast transparentem Licht in umso wirksamerem Gegensatz ab. Mit fester, sicherer Hand setzt Grillparzer die Charakterzeichnung Medeens fort. Ist sie

---

*) Sauer in der Einleitung zur Gesamtausgabe.

**) Schwering.

schon in den Argonauten überlebensgroß gezeichnet, so ragt sie mit der eisernen Selbstzucht, die sie über sich ausübt, mit dem divinatorischen Scharfblick, der ihr Verhältnisse und Menschen so unheimlich durchsichtig macht, über ihr Geschlecht wie über die Maßverhältnisse der verfeinerten Kulturwelt Griechenlands hinaus. Gewaltig wie ihr Lieben ist nun, da Grillparzer sie uns wieder vorführt, ihr Ringen nach Glück. Aber dieses Ringen, mit welch kleinen, armseligen Mitteln muß sie es vollbringen: wie ein Ritter, der, in einen zu engen Panzer gezwängt, mit einem Schwert bewaffnet, das für seinen Arm zu leicht ist, so ringt Medea um ihr Glück. Ihr klarer Verstand und ihr unerbittlicher Rechtssinn sagen ihr, daß sie im Lande der Griechen nicht mehr die Kolcherin sein darf, und so will sie ihre eigene Natur aufgeben, Vergangenheit, Erinnerung, alles, „was mich geknüpft an meiner Väter Heimat“, in die Erde versenken und mit ihm die von ihrer Mutter vererbte Macht, die Wissenschaft geheimnisvoller Kräfte, um sich und Jason glücklich zu machen. Medea schmäht nicht, ergibt sich nicht, sie handelt. Ein neues Leben will und muß sie beginnen und verbannt willenskräftig alles, was mit dem alten zusammenhängt. Selbst den kühnen Erorberergeist, der einst dem jungen Mädchen wagemütig im Blute spukte, möchte sie bis auf das letzte Atom vernichten: „Laß uns die Götter bitten um ein einfach Herz, gar leicht erträgt sich dann ein einfach Los!“ Stark wie im Handeln ist sie auch im Ertragen, im Dulden und Dienen. Was Jason wünscht, führt sie aus, ob es ihr recht scheint oder nicht, nur bemüht, seine Zufriedenheit zu erwerben, den Einklang ihrer Seelen herzustellen, den sie als höchstes und einziges Glück erstrebt, erstreben muß, wenn sie nicht ihre Ehe, als nur durch der Sinne Band zusammengefügt, als Schmach empfinden und sich selbst

verachten soll. Doch kostet sie die Demut übermenschliche Überwindung: immer wacht ihrem Gatten gegenüber auf dem Grunde ihrer Seele die namenlose Bitterkeit und das sprungbereite Mißtrauen, daß sich ihres Vaters Fluch erfülle, aber eben darum betrachtet sie Jasons geheimen Entschluß, sich von ihr zu trennen, als Fatum. Doch tatenlos sich diesem ergeben ist ihrer spannkräftigen Natur selbst jetzt nicht gegeben, sie trotzt in Jason dem Fatum, wenn sie spricht: „Doch weich' ich nicht ... Und bis zum Tode bleib' ich es: dein Weib." Allein ihr ist jede Möglichkeit eines Handelns genommen und unter diesem Zwang legt sich eine dumpfe Ruhe über ihr heißes Fühlen. Wenn Kreusa von der giftmischenden, vatermörderischen Barbarin spricht, bleibt sie ruhig, ohne Zorn. Und wie es ihr Entschluß ist, sich von ihrem Gatten nicht zu trennen, nicht verleugnen zu lassen, so tritt sie in ruhiger Würde vor, groß in ihrem schmerzdurchwirkten Ernst, mit schlichten Worten, wie nur die Schuldlosigkeit und der tiefste Gram sie finden, sich rechtfertigend. Und selbst, wenn sie Kreusa gegenüber das Recht der Mutter wahrt, verlassen sie ihre Ruhe und stille Hoheit nicht. Und trotz des heftigen Schmerzes, daß Jason sie allein läßt, kein zornentbrannter Aufschrei, keine Anklage, bis die Herzensgüte Kreusas die Dämme ihres Verzweiflungsstromes durchbricht und ihre gerechten Klagen, die tiefen Wunden ihres blutenden Herzens ihr das Mitleid Kreusas gewinnen und selbst den starren Sinn des Königs erweichen.

Im zweiten Akt trägt sie ein griechisches Kleid und damit soll die innere Wandlung beginnen, von der sie ihr Lebensglück hofft. Noch immer ist sie sanft, noch immer will sie alles tun, alles lernen, um Jason zu gefallen, aber der Zwang, den sich die Kolcherin antun muß, um Griechin zu werden, ist zu groß, als daß sich nicht ihr ganzes Wesen

dagegen empören müßte und so lodert in der Eingangsszene des zweiten Aktes über all die Sanftmut und das Bestreben, Jasons tote Liebe wieder zum Leben zu erwecken, der Haß gegen eben diesen Jason empor, weil sie fühlt, daß der Untergrund seiner Abneigung gegen sie die Heimatlosigkeit und Ruhmlosigkeit sind, denen sein rein äußerlich gehaltener Charakter nicht gewachsen ist. Sie hält es für selbstverständliche Pflicht, daß sie dem Gatten in Not und Tod folgt und nach ihrem Sinne müßte auch er, als echter Mann, sich ohne Zögern zur Gefährtin seines Unglückes bekennen. Doch er in seiner Selbstheit wirft das Opfer weg, das er verlockt und vernichtet. Aber Medeens Energie ist noch nicht gebrochen. Bevor sie verzweifelt, will sie kämpfen, alles wagen, alles versuchen, um das zerbrochene Glück wenigstens zu nieten. Allein es kämpft sich schwer, wenn man nicht an den Sieg glaubt. Und Schwermut ist niemals hoffnungsfreudig. Schon hat griechisches Wesen sie in seinen Zauberkreis gezogen, griechische Harmonie und Klarheit ihren Sinn bestrickt und sie ahnt, was es heißt, Grieche sein. Darum fleht sie zu Kreusa: „Senk' einen Strahl von deiner Himmelsklarheit in diese wunde, schmerzzerriss'ne Brust" und sieht in der Königstochter die Verkörperung der Schönheit und edlen Ruhe an Leib und Seele. Nacheifern möchte sie ihr und zwingt sich abermals zu sklavischem Gehorsam und sklavischer Demut, wenn Jason sie zu den Kindern gehen heißt. In einer wundersam unbeholfenen, rührend verschüchterten Art, wie ein banges, oft gescholtenes Kind, will sie den Gatten durch ihr Lied erfreuen, bis Jasons namenlose Roheit sie wieder zu sich bringt und ihr die Schmach dieses Liebeswerbens bewußt wird. Jetzt, aufs tiefste gebeugt, muß sie emporschnellen. Daß Jason sie nie verstanden, ihre namenlosen Opfer nie ge-

würdigt, erweckt ihren Stolz. Mehr noch, mit Jasons Worten „hätt'st du sie dort gesehn im Drachenhorst ...“ tut sich der ganze Abgrund ihres Elends auf: zum ersten Male wird ihr der Artunterschied ihrer und Jasons Natur schreckhaft betäubend bewußt, ohne daß sie sich jetzt genaue Rechenschaft darüber geben könnte, stürmen doch jetzt die schwersten Ereignisse auf sie ein. Der Fluch des Herolds verbannt nur sie, nicht Kreons Eidam. Und Jason kann sie verlassen, sie ins Elend ziehen lassen! Er müßte doch gemeinsam mit ihr die Strafe tragen, wie sie gemeinsam die Schuld auf sich luden! Das Bewußtsein ihrer Schuld schreit riesengroß aus ihr heraus, „denn ich bin ein entsetzlich greulich Wesen, mir selbst ein Abgrund und ein Schreckensbild“, einmal, einmal macht sich ihre gemarterte große Seele Luft. Sie leugnet nicht, beschönigt nicht — das ist dieser stolzen Seele fremd. Vor den Zeugen klagt sie sich an, nie nimmt sie zur Heuchelei Zuflucht. Doch dann treibt ihres Gatten Niedertracht sie zur Raserei. „Ich töte dich, wenn du nicht weichst,“ bedroht er sie. Und Kreusa findet kein Wort, ihm sein volles Unrecht vorzuhalten, sie sagt sich nicht los von diesem ichsüchtigen Feigling, sie kann nur kein Blut sehen, die sanfte Seele, als ob die Wunden des Körpers etwas bedeuten würden gegen die Wunden der Seele, die Jason seinem Weibe schlug. Und in gerechter Erkenntnis von Kreusas unechter Güte bricht Medea in wilde Worte des Grimmes und des Hohnes aus. Ein Ekel vor all diesem Menschengewürm mit seinen kleinen Tugenden und niedrigen feigen Verbrechen ergreift sie und jetzt kann sie mit ihnen allen nichts mehr gemein haben. Angesichts der fremden Armseligkeit und Falschheit findet sie ihre volle Größe wieder, und wenn man ihr die Kinder verweigert, wird sie zur Rachegöttin selbst, die das kleine elende Menschengezücht vernichtet,

weil es gar nicht wert ist, daß es lebt, und die Erde nichts verliert, wenn es stirbt.

Laube ließ im Burgtheater die Medea des dritten Dramas von einer weit älteren Schauspielerin spielen, als die der Argonauten. Er wollte damit darstellen, daß Jason zu der bereits alternden Medea keine Liebe mehr empfand und das Band, das ihn zu Kreusa hinzog, in ihrem jugendfrischen Reiz zu suchen ist. Grillparzer selbst entschied sich, wie aus seinem Gespräch mit Frau v. Littrow zu entnehmen ist, gegen Laube. Er sagt: „Es ist derselbe Jason, es muß ja auch dieselbe Medea sein. Wer sie im ersten Stück gut spielt, wird sie auch im zweiten gut spielen; es sind ja nicht verschiedene Menschen, es sind Charaktere, die sich weiter entwickelt haben. Er, der sinnliche, von Phantasie beherrschte Mann, sie, das denkende, von Leidenschaft ergriffene Weib; er neigt zur Veränderung, sie zum Bestand.“ Vielleicht ist Jasons tote Liebe und seine Abneigung gegen sein Weib nicht auf seine veränderliche Liebe allein zurückzuführen. Bezeichnend sind eben jene Worte, die Jason im zweiten Akt von Medea zu Kreusa sagt: „Hätt'st du sie dort gesehen im Drachenhorst, wie sie sich mit dem Wurm zur Wette bäumte, voll Gift der Zunge Doppelpfeile schoß und Haß und Tod aus Flammenaugen blickte, dein Busen wär' gestählt gen ihre Tränen.“ Wenn Jasons selbstsüchtige, oberflächliche Liebe damals schon starb, als ihm zum ersten Male das Überlebensgroße, Dämonische Medeens klar wurde, so ist das ein ganz natürlicher psychologischer Vorgang. Laura Marholm sagt einmal: „Derselbe Instinkt, der unter den Tieren die strenge Linie gegen Vermischungen ungleicher Art zieht, bestimmt die Anziehungen und Abstoßungen der Liebe in viel höherem Grade, als unsere materialistische Schulweisheit sich träumen läßt.“ In Jason mag in der Höhle

zum erstenmal die Erkenntnis des Artunterschiedes zwischen ihm und Medea erwacht sein, und daher das Grauen vor ihr. Daß Medea diesen Artunterschied nicht fühlte, ihr edles und großes Selbst sich von der Scheinkultur der Griechen blenden ließ, bis ihr erst in Korinth die Augen aufgingen über wahres Barbarentum und wahre Kultur, das wurde ihr Verhängnis, wurde ihre tragische Schuld.

Es wäre eine Sünde gegen den Dichter, in ihn etwas hineinzulegen, was er selbst nicht beabsichtigte. Grillparzer wollte sicherlich nicht den Artunterschied zwischen diesen beiden so verschiedenen Naturen darstellen, allein nichts charakterisiert den genialen Dichter besser als seine Fähigkeit, durch Intuition Gesetze des menschlichen Fühlens zu erkennen, die erst viel später durch die Wissenschaft genau erforscht und erläutert werden.

Diesem dunklen Unterbewußtsein, das Grillparzers Jason in seiner Abneigung gegen Medea beherrscht, gibt ein anderer Jason, der in dem Drama „Medea in Korinth" von Maximilian Klinger, das Grillparzer gekannt haben dürfte, charakteristischen Ausdruck, indem er sagt: „Mich gelüstet nach einem Weibe, dessen Nerven aus gleichem Tone mit mir gebildet seien, die schwach und wieder stärker fühle und in dieser leichten Mischung mich empfinden lasse, ihre Mutter sei von dem Stoffe der meinen. Medea herrscht über meine Sinne, mein Herz, meinen Mut; ihr Geschöpf bin ich und möchte als Mensch und Mann das meine sein."

Von dem Augenblicke an, da in Medea die tiefste Verachtung, mehr noch, der bitterste Ekel wachgerufen wurde, bereute sie, daß sie um solcher Menschen willen ihr Wesen umformen gewollt. Der Haß gegen Kreusa hat nichts mit Eifersucht zu tun. Niemals zerrte sie in blindem Neid die Korintherin herab, immer sah sie zu

ihr auf, bewunderte sie. Und wenn sie endlich Kreusa haßt, so geschieht dies aus empörtem, verletztem Rechtsgefühl und der Dichter gab seiner Medea auch hier wieder den großen heroischen Stil. Medeas Haß wurzelt zum Teil in enttäuschter Liebe; sie hatte Kreusa auf das Piedestal des Ideales gestellt ... das gestürzte Marmorbild unserer Träume hassen wir umsomehr, je mehr wir es geliebt.

Mit weisester Ökonomie der Mittel bereitet der Dichter die unselige Tat Medeens vor. „Grillparzers Heldin", sagt Schwering, „kämpft Schritt für Schritt mit dem Dämon des Verbrechens und gerade in der Allmählichkeit, mit welcher die finsteren Gewalten den Sieg über ihr besseres Selbst erringen, liegt eine großartige Tragik. Nur der österreichische Dramatiker hat in der Medea die Verbrecherin werden lassen. Ihr fehlt die grimmige Entschlossenheit, womit die Heldin des athenischen Tragikers, die ruchlose Fertigkeit, mit der die Medea des Seneca und des Corneille ihr Rachewerk vollführen."

In dem Charakter Medeens liegt heroische Konsequenz. Sie läßt sich nicht durch Gora aufstacheln, nicht beeinflussen. In ihr Rachemotiv klingt nur kaum hörbar der Ton des verletzten Ehrgefühls hinein. „Verächtlich mag ich keinem sein und schwach, auch sanft nicht," sagt die Medea des Euripides. Grillparzer konnte bei der Kolossalstatue seiner Medea solch kleinlichen Zug nicht brauchen. Wenn Gora zu ihr sagt: „Lachen werden sie dein?" fährt Medea wohl auf: „Lachen? Nein!" aber das Motiv wird nicht weiter behandelt. Wir sehen in ihr das arme gehetzte Wild, das keinen Ausweg kennt. In Griechenland kann sie nicht bleiben, denn die Griechen töten sie, nach Kolchis ist ihr der Rückweg versperrt. Wohin soll sie mit ihren Kindern, von denen sie sich nicht trennen wird? Es gibt für sie nur einen Ausweg: den Tod. Vom Giebel des

Hauses will sie sich herabstürzen, wenn Jason mit Kreusa die Hochzeit begeht, vor das Brautgemach möchte sie ihre und der Knaben Leichen legen, um Jason zu strafen, um an ihm zu rächen den Vater, den Bruder, ihr Vaterland, ihre Götter, ihre Schmach, sich selbst und Gora. Doch in ohnmächtigem Schmerz sagt sich Medea, daß ihr Tod für Jason keine Strafe wäre. Träfe es ihn vielleicht, wenn Kreusa stürbe? Noch schaudert sie zurück vor dem Gedanken, noch ist ihr edles Selbst der Gerechtigkeit und Güte fähig. Unrecht will sie nicht ungestraft erdulden — der natürliche Rechtssinn triebstarker Naturen. Mit einem Rest von Liebe zu Jason will sie in ihm lieber den schwachen als den schlechten Menschen sehen und hofft, daß er noch bereuen werde. Alles wendet sie an Bitten und Beschwörungen an, daß Jason sie nicht verlasse, den sie an innerer Größe, ja Erhabenheit weit überragt. Sie trägt die ewige Jugend, die Poesie, den Idealismus an sich, der nicht abhängig ist von materiellen Gütern, von äußerer Ehre Glanz. „Ein Jüngling war ich, ein verwegener Tor: der Mann verwirft, was Knaben wohlgefällt," läßt der Dichter Jason als bezeichnende Sentenz sagen. Doch Medea fühlt anders: „O schilt das goldne Jugendalter nicht . . . So hat die Sorge denn für Haus und Herd, für Ruf und Ruhm dir ganz getötet die schönen Blüten von dem Jugendbaum?" Doch immer wieder tut sich die Kluft zwischen ihr und Jason auf. Nichts facht das entschwundene Vertrauen zu ihm wieder an. Wie sie ihn höhnt, weil er sich als beklagenswertes Opfer hinstellt, wie sie seine glattzüngige, feige Heuchelei verachtet! Und noch einmal wird die alte Liebe übermächtig in ihr, denn sie ist treu, wie es alle Rassenaturen sind. Wieder, wie einst in den Argonauten, bewegt es sie, daß sie den Gatten zum

Motive mit voller Energie auszubeuten. „Wir wünschen der Heldin Grillparzers etwas mehr von dem entschlossenen Grimme der Medea des Euripides."

Es ist richtig. Zur Entschlossenheit Medeens, die immer dem dunklen Drang in ihrer Brust folgt, taugen die vielen Reflexionen des vierten Aktes schlecht und des Dichters Motivierung des Kindermordes wird beinahe eine Übermotivierung. Aber er will ihre ursprünglich weiblich-edle Natur vollständig entlasten.

Wenn ihr in unnatürlichen Haß verkehrte, verstoßene Mutterliebe das Todesurteil über ihre Kinder spricht und ihre Phantasie sie bereits tot sieht, erwacht sogleich wieder ihre Liebe und es durchzuckt sie die unheilvolle Vorstellung, welchem Los die unschuldigen Knaben entgegengingen. Sie sieht sie unglücklich, sieht sie — da das Verbrechen dem Unglück folgt — als Verbrecher und so wäre es besser, sie wären tot: solcher Reflexionen sollte die todeswunde Medea nicht fähig sein. Sie müßte ausholen zum Schlag, wie Siegfried mit dem Todesspeer im Rücken auf Hagen losschlug. Doch Medea muß erst aus dem Beispiele der Althea, die ihren Sohn erschlug, Kraft und Wollen schöpfen und selbst dann noch fehlt nicht nur zur Tat, sondern schon zum Willen die alte Kraft: sterben will sie, vielleicht stirbt er, an dem sie sich rächen will, von Reu' erwürgt, ihr nach ... Doch als Kreon ihr alles nimmt, was sie an den von ihr so sehr verachteten irdischen Gütern noch besitzt, als er sich auch des Goldenen Vlieses bemächtigen will, um dessentwillen all das Unheil seinen Anfang genommen, da kommt ihr bei dem Anblick der Kiste mit dem Zaubergerät auch die alte Entschlossenheit wieder. „Sie handelt jetzt gleichsam unter einem höheren Einflusse, unter der geheimnisvollen Macht, welche von dem Vliese ausgeht; ein Wille, der über dem ihrigen steht, scheint ihr den Ent-

schluß aufzunötigen"*). Nun, da sie Rache üben kann, will sie es auch. Jetzt keine Schonung mehr für Kreon und Kreusa, die ihr alles geraubt. Im Besitze der Zaubergaben lernt sie, die bisher immer Heuchelei und Verstellung gehaßt, List und Trug üben und frohlockt über den kurzsichtigen König, der eine Medea so unterschätzt. Seine Tochter, sein Liebstes, wird sterben, und das ist nur gerechte Vergeltung. Impulsiv, unter dem Eindruck der dämonischen Schätze, die ihr ihre Mutter Hekate hinterlassen, sendet sie das unheilbringende Geschenk an Kreusa. Doch gleich darauf läßt der Paroxismus leidenschaftlicher Rachsucht nach. Noch einmal verzögert Grillparzer den Kindesmord durch eine lyrische Stelle, vielleicht durch Klingers Drama angeregt, mit dem die Szenen zwischen Medea und den Kindern ebenso verwandt sind wie der Monolog Medeens. Doch in ihrer weichen Ergriffenheit wird es ihr plötzlich schreckhaft klar, daß es für sie keine Umkehr mehr gibt, daß Kreusa schon geopfert ist, daß man ihren Tod rächen, daß man Medea, daß man auch die Kinder töten wird ... und das Entsetzliche, das sie jetzt tun muß, bringt sie fast zum Wahnsinn. Die tote Kreusa erscheint ihr als Halluzination, sie lockt noch immer die Kinder, lockt sie in die Unterwelt: aber nein, nicht Kreusa, die Götter sollen die Kinder haben... und in solcher Sinnesverwirrung vollführt sie die grause Tat.

Im fünften Akt erleben wir den vollständigen seelischen Zusammenbruch Jasons und zugleich die großartige Erhebung Medeens über ihr persönliches Schicksal. Wie ein ganz moderner Mensch kennt sie keine Reue, weil sie weiß, daß sie nie aus niedrigen Motiven, aus gemeinen Leidenschaften gehandelt, daß ihr früheres Leben ein Unterpfand

*) Schwering.

ist für die unentrinnbare Notwendigkeit ihrer Tat. Immer mehr wächst sie über den jammernden Jason empor, erkennt immer klarer, daß sie von Anbeginn zu groß war für ihn und er sie nie verstehen konnte. Ohne Bitterkeit, wie etwas Selbstverständliches spricht sie zu ihm. „Ruhig? Ruhig? Wär' dir mein Busen nicht auch jetzt verschlossen, wie er dir's immer war, du sähst den Schmerz..." Nun hat sie alle Schlacken kleiner Menschlichkeit abgeworfen, hat alle Höhen menschlichen Jammers erstiegen und in stolzer Größe, in einer inneren Einsamkeit, die, losgelöst von allem Menschlichen, sich zu ergreifender Erhabenheit steigert, unterwirft sie sich dem Schiedsspruche des delphischen Orakels. Sappho, Hero, Libussa gehen zu Grunde, Medea allein macht die volle Entwicklung einer genialen Menschenseele durch: von dem halben Instinktleben ihrer Jugend, durch das Verlangen nach Glück in der Liebe Jasons, nach Leid und Schuld, nach Schuld und Leid zur lichten, aber lebensfeindlichen kalten Höhe der Erkenntnis: Was ist der Erde Glück?...

Man hat den Ausgang des Dramas als einen durch und durch pessimistischen bezeichnet. Vielleicht läßt sich noch eine andere Annahme finden. Wohl endet das Drama des den Willen zum Leben verkörpernden Jason mit dem kläglichsten Zusammenbruch aller seiner Lebenspläne. Wohl „war das Verbrechen des Aietes der Stein, der, losgelöst vom Abhange des Berges, die Lawine bildete und auf seiner Bahn alles zermalmt hat"*). Wohl hatte Grillparzer auf die erste Blattseite seines Manuskriptes geschrieben: Das eben ist der Fluch..., aber mächtiger als jeder Fluch, als jedes Schicksal war die unzerstörbare Persönlichkeit Medeens, war der starke, lebenskräftige

*) Ehrhard.

Mensch in ihr, der auch dem härtesten Schmerz gewachsen ist. Sie ist es, die den wahren Willen zum Leben repräsentiert, denn sie hat die Kraft zum Leben, hat die Kraft des Ertragens, hat die starken Schultern aller echten Lebensbejaher, mag diese auch das Schicksal in eine ihnen nicht entsprechende Umwelt setzen und sie schuldig werden lassen.

„Büße!“ Damit legt Grillparzer ihr die gesunde und starke Ethik in den Mund. Büße durch Taten! Laß dich nicht niederwerfen! Erhebe dich! Sei im Tragen, im Dulden stärker als im Handeln! Jetzt kannst du wirken. Wer büßen will, der jagt nicht mehr nach den Schatten des Scheinglückes, er träumt nicht mehr von Ruhm und Macht, er allein wirkt aus ganz reinen, ganz goldklaren, unselbstsüchtigen Motiven.

„So trägt also der Dichter einen Strahl der Versöhnung in das von Unheil gesättigte Gemälde seiner Tragödie, dessen Hintergrund sonst so düster bliebe wie Nacht und Tod und uns vielleicht allzu grauenvoll erscheinen dürfte“*). Die ferne Perspektive auf die Unzerstörbarkeit der Persönlichkeit trotz aller Unzulänglichkeit der menschlichen Verhältnisse stellt den harmonischen Ausklang dieser Tragödie dar.

Was an dem Weibcharakter Medeens besticht, ist sein ewig menschlicher Gehalt. Von der Medea des Euripides angefangen bis zu den Frauenromanen der jüngsten Zeit und der tragischen Liebe Eleonore Duses zu Gabriele d'Annunzio zieht durch alle Zeiten die Liebe des bedeutenden, opferbereiten Weibes zu dem egoistischen, oft unebenbürtigen Manne als Gegenstück zu der ebenso ewigen Tragik der Simsons.

---

*) Schwering.

Kreusa

Griechische Anmut, hellenische Harmonie, lichter Liebreiz umfließt in des Dichters konstruierender Phantasie das unglückliche Königskind von Korinth. Mit Melitta teilt Kreusa nicht nur das Griechentum, sondern auch die Aufgabe, zu den heroischen, über das Maß des Weibtums hinausgehenden Charakteren Sapphos und Medeens das süße, liebreizende Widerspiel darzustellen. Aber mit Melitta hat Kreusa auch den Mangel der Einheitlichkeit, man könnte beinahe sagen, den Mangel an Sympathie ihres Schöpfers für seine eigenen Kinder gemein. Er weiß mit ihnen nicht viel anzufangen, bringt in seinem schöpferischen Geiste kein rechtes Interesse für sie auf. In Melitta atmet während der ersten Akte freilich die ganze Liebe des jungen Dichters, allein Kreusa wird nicht mehr aus seinem Liebesideal geboren, sie ist ihm gleichgültig und er gibt sich gar nicht die Mühe, ihre Seele zu erforschen. Wohl sieht er sie deutlich vor sich, in weißen Gewändern und magdlicher Schlankheit, in süßem Jugendreiz und kindlicher Reinheit, allein er gewahrt in ihr nur den Typus und läßt sie in typischer Unfreiheit als nur flächenhaftes Schemen von holdester Anmut durch die Szenen wandeln. So wenig interessiert sie ihren Dichter, daß er sich gar nicht Rechenschaft über Kreusas Alter gibt, und gerade dieses ist hier von wesentlicher Bedeutung. Denn was bei der eben erblühenden Jungfrau als knospenhafter Reiz bestrickt,

erhält bei dem reiferen Mädchen den bedenklichen Stempel einer unwahren Kindlichkeit und vielleicht hätte Grillparzer für sie dasselbe schlimme Wort gefunden wie für Melitta. Jason ist der Kindheitsgenosse Kreusas, mag er auch um mehrere Jahre älter sein als Kreusa, so war er doch noch ein Knabe, als er mit dem Kinde spielte. Nun ist er ein reifer Mann, der Vater zweier Kinder. Aus seinem Lebensalter müssen wir auf das Kreusas schließen und gewahren, daß sie die Grenze eben erblühender Jungfräulichkeit bereits überschritten hat... Mit einer tiefer begründenden Psychologie dieser Nebenfigur hält sich also der Dichter nicht auf und man weiß nicht recht, sind die widersprechenden Charakterzüge dieser Mädchengestalt vom Dichter gewollt oder nicht. Was Medea in Liebe und Haß in ihr sieht, die Taube und die Schlange, hat eigentlich der Dichter wirklich dargestelt, das letztere vielleicht nicht in der Helligkeit des weise berechnenden Verstandes, sondern im Dunkel einer mit Halbbewußtsein schaffenden Phantasie. Ihre Worte sind immer gut und liebreich und sanft, allein in ihrem Tun ist sie ganz dem Egoismus ihrer Liebe zu Jason untertan, einem Liebesegoismus, der, nur einen Augenblick von einem Rufe des Gewissens unterbrochen, unbedenklich, ohne jeden seelischen Konflikt, die Rechte einer anderen, der Gattin des Geliebten, raubt. Dieser innere Widerspruch kann nicht auf einen Mangel an Charakterisierungskunst des Dichters zurückzuführen sein: zwei Jahre später schafft Grillparzer die ganz einheitlich gehaltenen Gestalten Margaretens und Kunigundens und bekundet bei diesen entgegengesetzten Polen weiblicher Wesenseigentümlichkeit sein schöpferisches Vermögen — es ist nicht anzunehmen, daß es ihm, als er die mit dem Auge des Genies geschaute Medea darstellte, der Seele einer Kreusa nicht gerecht werden konnte. Vielleicht

hatte eine andere Kreusa, etwa die in dem Drama Klingers, einen beherrschenden Einfluß auf ihn gewonnen, ohne daß er dieses ihn bis zur Nachahmung fesselnden starken Eindruckes bewußt wurde; seine Kreusa teilt mit jener Kreusa die Wesenszüge der Anmut und Lieblichkeit, obgleich die Medea und der Jason Klingers ganz anders geartet sind als jene des österreichischen Dramatikers. Vielleicht aber auch sollten wir von Kreusa keine zu hohe und reine Anschauung bekommen, weil sonst unsere Sympathie für sie und unser Abscheu vor dem an ihr begangenen fluchenswerten Mord der unglücklichen Medea alle tragische Liebe entzöge.

Auch bei Kreusa schlägt Grillparzer das Mitleidsmotiv an, das mit seinem Orgelklang so viele seiner Frauenseelen durchbraust. Jasons erste Worte an Kreusa sind ganz dazu angetan, Kreusas Mitleid zu erwecken. Vorerst überwiegt in ihr freilich die stürmische, überwältigende Freude über das Wiedersehen mit dem Jugendgenossen. Sie kann ihrer fröhlichen Überraschung nicht Herr werden, ihr nicht anders Ausdruck verleihen als durch die wenigen Worte: „Sieh, Vater, es ist Jason!“ Ihr Vater liebt sie so zärtlich, daß er ihr selbst den leisesten Schmerz, selbst das sie nicht unmittelbar treffende Grauen über den Greuel, der sich bei Pelias begab, ersparen möchte. Diese große verzärtelnde Liebe, der schärfste Gegensatz zu des Aietes hartem Vaterherzen, war ja freilich dazu angetan, in Kreusa die Ichsucht großzuziehen. Der unbesiegbare Glaube an die Schuldlosigkeit des Geliebten, mag auch die ganze Welt gegen ihn zeugen, wie ihn Kreusa ausspricht, ist sicher eine der schönsten, edelsten Tugenden des weiblichen Herzens: bei Kreusa aber wird man den Gedanken nicht los, daß ihr Glaube weniger aus einem unfehlbar sicheren Herzensinstinkt als aus einer gewissen

einfältigen, konventionellen Kindlichkeit geboren ist. Ihr erstes Eingreifen in Medeens Schicksal ist nicht eben zartfühlend. Ohne weiteres will sie den Kindern Mutter sein und muß erst durch ihren gewiß nicht feinfühligen Vater daran erinnert werden, daß die Kinder noch eine Mutter haben. Dann freilich offenbart sich ihre Lichtseele, und das schöne Wort: „Beleidigt hab' ich dich, verzeih ..." schmelzen Medeens unermeßliche Bitterkeit in demütiges Vertrauen um.

Im zweiten Akt dieselbe Mischung von Reinheit, heiliger Güte und Einfalt, doch hier belastet mit dem Egoismus des Glückshungers. Daß sie, die ihr Vater vor jedem Schmutz der Welt behütet, nichts von Schuld und Verbrechen weiß, daß sie Jason für schuldlos und gut hält, ist natürlich. Allein wenn sie die landläufigen Begriffe hat, daß das Weib von seinem Gatten nicht schlecht sprechen darf, wie kann dann sie, die Reine, die Hand nach dem Gatten einer anderen Frau ausstrecken? Nur e i n großer Zug hebt sie aus ihrer Kindlichkeit empor: sie würde ihre eigenen Kinder lieben, töteten sie die Mutter, wenn sie einen Gatten hätte so arg, so schlimm, wie Medea Jason schildert. In den ersten beiden Szenen sind alle ihre Worte der Ausfluß einer liebreichen Geduld, eines weichen, sanften Herzens und einer vollendeten inneren Harmonie und über dem Austausch der Kindheitserinnerungen zwischen Jason und ihr liegt der volle Duft Grillparzerscher Poesie.

Hier verkörpert sie auch die einfache Reinheit des stillen Sinnes, der vor den bösen Dämonen des Ehrgeizes und der Schuld bewahrt bleibt — das glückliche Gegenspiel Jasons und Medeens. Hier ist sie die Jugend, die Unschuld, die Sanftmut — Jasons Liebe erwacht und findet nun die Gefährtin aus dem dunklen Kolcherland

alt, gramentstellt und leidenschaftsschwer; nun ist sie ihm nur mehr der Stein im Wege des Glückes und kein Erbarmen zuckt durch seine Seele. Aber auch Kreusa verfällt jetzt dem Dämon der Schuld, den das goldene Vlies verkörpert. Ohne Widerspruch, ohne leiseste Einrede gibt sie es zu, daß Medea entrechtet, verstoßen wird. Auf ihr reines Gemüt müßte der Vorgang ganz anders wirken. Angstvoll müßte sie den Vater und Jason fragen: „Tun wir auch recht? Fügen wir der Kolcherin kein Unrecht zu? Muß Jason ihr nicht folgen, weil er ihr Gatte ist? Darf er allein sich retten?“ Aber auch sie ist bereits von der Leidenschaft ergriffen, auch sie streckt die Hand aus nach unrechtmäßigem Gut — auch über sie muß das Verderben hereinbrechen, das alle in seinen grausen Wirbel zog, die mit dem Vlies in Berührung kamen. Medea muß Kreusa hassen, der der Dichter hier nur den billigen Widerwillen gegen einen Mord in die Brust gesenkt. Ihre Worte: „Ich sinne nur, ob recht ist, was wir tun; denn tun wir recht, wer könnte dann uns schaden?“ sollten wohl die unzerstörbare Harmonie ihres Wesens darlegen, den Einklang ihrer reinen Natur, für uns aber wird sie durch diese passive Schuldlosigkeit nicht entsühnt und Medeens riesengroßer Haß gegen alle diese kleinen Seelen mit ihrer verkappten Schuld, mit ihrer armseligen Heuchelei dünkt uns nur allzu berechtigt.

Auch im dritten Akt hat ihre Güte etwas Unechtes an sich. Es schmerzt sie, als der König ihr ankündigt, eines der Kinder solle sie verlassen — und Medeens unermeßlicher Mutterschmerz kommt ihr nicht zum Bewußtsein? Immer noch ist jedes ihrer Worte sanft und geduldig, aber aus keinem einzigen dieser sanften Worte spricht ein Mitfühlen, ein Mitleiden. Wieder ist ihre

Güte nur passiv und entwertet sich dadurch selbst. Sie geht mit den Kindern, in denen sie den Vater liebt, fort und mit ihr verschwindet aus dem Drama der sanfte Mondenschein, bis dann im fünften Akt, nach der großen Erhebung Medeens über ihre Schuld, über der Rückgabe des unheilbringenden Vlieses die strahlende Sonne wahrer menschlicher Größe aufgeht.

Margarete

Waz sol diu kuniginne tuon,
dô si weder man — noch suon
hete noch den bruoder?
ir wart des jâmers fuoder
geschubert und gehouft,
ûz freuden si sich slouft.
— — — — — —
dô den jâmers smerzen
diu kunigin Margret vernam,
ob ir herze dô iht bran
in jâmer und in leide?

heißt es in Ottokars österreichischer Reimchronik von der Babenbergerin Margarete, als König Ottokar um sie warb.

Die Gestalten der beiden Königinnen, der edlen Margarete sowohl wie der leidenschaftlichen und grausamen Kunigunde, waren durch die Geschichte gegeben, und des Dichters sich selbst gestellte und glänzend gelöste Aufgabe war bei diesem Trauerspiel eine andere als bei der Ahnfrau, Sappho und dem goldenen Vlies. Hatte er hier frei gestalten können, so mußte er in König Ottokars Tragödie die al fresco gemalten Bilder der geschichtlichen Personen in historisch treue, aber von den starken und verwirrenden Trieben des wirklichen Lebens erfüllte Menschen umwandeln, mußte auf den Pilotenpfählen der Historie den stolzen Palast des Trauerspieles als Nach-

ahmung der Wirklichkeit errichten. Grillparzer hielt sich — wie dies aus Alfred Klaars „Untersuchung über die Quellen der Grillparzerschen Tragödie König Ottokars Glück und Ende“ hervorgeht*) — streng, doch nicht sklavisch an die Überlieferung. Er milderte den Charakter Ottokars, erfand eine Unzahl kleiner charakterisierender Züge und rückte die in blassen Halbschatten gehaltenen Nebenpersonen in volles, schonungsloses, aber auch Leuchtkraft verleihendes Licht.

Stellte Grillparzer schon an die Hauptgestalten eines historischen Dramas die künstlerische Forderung, daß nicht die seelischen Triebfedern der Handlung, sondern diese selbst zur Erscheinung gebracht, daß die Leidenschaften durch die von ihnen herbeigeführten Ereignisse dargestellt werden müssen, so mußte dieses dramatische Gesetz noch viel mehr auf die Nebenfiguren zur Anwendung kommen. So unterließ der Dichter auch bei den weiblichen Gestalten des Dramas, die an aktiver Bedeutung weit hinter Ottokar und Rudolf v. Habsburg zurückstehen, die ganz eingehende Seelenmalerei und deutet die Triebfedern ihrer Handlungen eben nur an.

Nur wenige Szenen sind es, die Grillparzer bei der ausgezeichneten Ökonomie seines Trauerspieles der Königin Margarete einräumen konnte, aber mit wenigen Zeilen schafft er ein lebenswahres und doch durch und durch individuelles Charakterbild.

Ich dachte nie, ob ich ihn lieben könnte:
Doch sorgt' ich still für ihn, und wie ich sorgte,
Fand ein Gefühl sich mir im Innern ein,
Das allen Schmerz der Liebe kennt, wenn auch
Nichts von der Liebe Glück.

*) Leipzig 1885.

Schöner, einfacher, ergreifender kann die selbstlose, schüchterne und reine Liebe einer alten Frau zu ihrem viel jüngeren Gatten nicht dargestellt werden als durch diese wenigen Zeilen. Von welch ganz anderen Anschauungen läßt Grillparzer sich jetzt dichterisch beeinflussen als wenige Jahre früher, da er Sapphos Lieben darstellte. So edel, so groß, so anspruchslos ist Margaretens Herz, daß es keine Anklage, nicht einmal eine Klage erhebt. Eine unermeßliche Resignation, ein wehevolles Verzichten liegt in der einen Zeile „das allen Schmerz der Liebe kennt" und zugleich erklingt für ein geübtes Ohr der kaum hörbare silberne Harfenton der weiblichen Natur heraus, die lieber lebenslang durch schweigende Nächte wandelt mit der Liebe und der Sehnsucht im Herzen, als kalt und tot in schimmernde Tage hineinschreitet. Nur wie ein tönender Hauch, den ein leiser Luftzug auf einem Saitenspiel erzittern läßt, schwingt in Margaretens Geständnis eine tiefe Wehmut, eine bittere Traurigkeit über die unbarmherzige Natur mit: Wenn Ottokar sein Weib hätte lieben können, dann wäre wohl ihr namenloser Gram um König Heinrichs Tod eingewiegt worden, dann hätte ihr erstorbenes Herz zu neuem Leben erwachen können ... Aber die Natur ist so grausam, so schadenfroh. Sie läßt es zu, daß in alten Herzen schüchternes, zartes Lieben entsteht wie späte Lindenblüte, aber sie verwehrt mit kaltem Spott, daß junge Sinne Küsse von welken Lippen begehren ...

Margarete weiß, daß ihrem Gefühl für Ottokar nichts von Sinnenglut anhaftet und darum kann sie es freimütig bekennen, sicher, daß es sie nicht erniedrigt, sondern den lauteren Adel ihres inneren Königtums verkündet. Adliger kann kein Weib von ihrer Entthronung im Reiche der Liebe sprechen als Grillparzers Königin, wenn er — ganz

frei gestaltend — sie ihrer ersten Zusammenkunft mit Ottokar gedenken läßt:

Sie aber brachten Ottokar zu mir,
Mir ihn bezeichnend als den künft'gen Gatten.
Mit schwarzem Aug' aus schwarzen Brauen blickend,
Stand er in scheuer Ferne sinnend da
Und maß, der Jüngling, mich, die Alternde.
Allein des Landes Not bei mir gedenkend ...

Und niemals vergaß sie den Altersunterschied, niemals das Recht der Sinne ihres jungen Gatten. Darum schwieg sie zu der ihr öffentlich angetanen Schmach durch das Liebesverhältnis zu Berta v. Rosenberg, wußte sie doch, daß sie an Ottokar um des Landes willen hatte schuldig werden müssen.

Margaretens Toleranz gegenüber dem Liebesleben ihres Gatten ist durch einige historische Quellen verbürgt. Grillparzer kam diese Überlieferung sehr gelegen, half sie ihm doch, die Verstoßung Margaretens als nach jeder Beziehung hin ungerechtfertigt darzustellen. Dadurch, daß er im Gegensatze zu einigen Chronisten das Gelübde, das Margarete einst abgelegt, nicht als ein feierliches, ein bindendes hinstellte, wurde der Ehescheidung jedes gesetzlich verbriefte Recht abgesprochen. Höher aber als dieses muß im Drama das ungeschriebene Recht des Individuums stehen und wir stellten uns daher auf Ottokars Seite, wenn der junge König in seinen gerechten Ansprüchen auf Liebes- und Sinnenglück betrogen worden wäre. Doch was Ottokar in seiner Ehe nicht fand, dafür entschädigte er sich durch sein Liebesverhältnis mit Berta. Daß ihm Margarete keinen Erben gebären würde, „weil ich nicht will, weit mehr noch, als nicht kann," entlastet den König keineswegs, wußte er es doch, seit er um sie

gefreit hatte. So fehlt der Verstoßung der Königin jeder wahre Grund und mit dieser Verletzung jedes Rechtes beginnt das Verhängnis Ottokars. Seine grenzenlose Willkür, die unbedenklich das Glück seines unschuldigen Weibes zertritt, zieht ihm die Gegnerschaft aller Gerechten zu, veranlaßt den alten Merenberg, in einem Briefe an den Erzbischof von Mainz gegen ihn Klage zu erheben, verursacht den Abfall des österreichischen und steirischen Adels und öffnet den Abgesandten der Kurfürsten die Augen über die Gefahr, die Deutschland von einem Kaiser drohen würde, der selbstherrlich jedes Recht mit Füßen tritt.

Um diese Verstoßung zu brandmarken, mußte der Dichter Margarete immer als edle und großzügig veranlagte Dulderin zeichnen, mußte ihr jedes niedrige Gefühl fernhalten. So verlieh er der Königin das vorausschauende Mitleid mit Berta v. Rosenberg schon zu jener Zeit, als des Königs Geliebte sich noch in vollem Glanze ehrgeiziger Pläne sonnte. Schon damals sah Margarete in Berta nur das „Opfer", das an Ottokars Herrennatur werde verbluten müssen, das den unbarmherzigen Schwertstoß in die Brust von derselben grausamen Hand erhalten werde wie Margarete selbst ...

Niemals erwachte in ihrem gramerfüllten Herzen die Eifersucht, niemals der Zorn, wenn Berta an den Hoffesten ihr gegenüber thronte, mit Schmuck bedeckt, des Hofes Schwall um sie, indes die Königin einsam saß mit ihrem Gram.

> Der König Auge nur für ihren Reiz
> Und Ohr für ihren Wunsch; des Mundes Dräun
> Zur Schmeichelei herabgestimmt für sie —

Da nahm sich Margarete vor, am Tage ihres Falles ihr hilfreich beizustehen.

Damit schenkte der Dichter der Königin die ahnende Weisheit und das verzeihende Verstehen jener, die die Feuertaufe eines unermeßlichen Schmerzes empfangen, mit der Welt und ihren falschen Freuden abgeschlossen haben; die — von verlangenden Forderungen an das Glück und die Menschen unbeirrt — hinter dem Schein der Dinge deren wahres Wesen erblicken. Darum ist ihr freudeerstorbener Sinn für das festliche Gepränge des Hofes, der Krone Glanz und Pracht blind und taub und sie kehrt gern, mit Freuden, der stolzen Königsstadt den Rücken. Sie, die unsel'ge Königin der Tränen, hat mit dem Glückswahn der Menschen, mit ihrer Jagd nach Lust und Macht, nichts mehr gemein. Einsam, schmerzgebeugt steht sie außerhalb der Menschen, stark in ihrer inneren Einsamkeit, stark im Leiden.

Allein will ich des Zornes Makel tragen,
Und reden, so wie leiden, ich allein.

Doch der unverschuldete tiefe Gram hat ihr Herz nicht zu versteinern vermocht, er hat es im Gegenteil doppelt empfänglich gemacht für die Leiden der anderen. Kann ihr selbst nicht geholfen werden, so will sie doch allen anderen helfen, wo sie kann. Darum hat sie sich einst, als sie sich zur zweiten Ehe entschloß, für ihr Volk geopfert, darum unterwirft sie sich jetzt dem Ehescheidungsspruche und bestätigt die Schenkung der österreichischen Erbländer. Frieden will sie dem Lande schenken, mag er auch auf Kosten des Rechtes, ja ihrer Frauenehre erkauft sein. Und großherzig verzeiht sie nicht nur dem König alles ihr angetane Unrecht, sie möchte ihn in verklärter Güte vor dem Untergange bewahren. Sie, die von keiner Leidenschaft, von keinem irdischen Begehren befangen ist, sieht mit erfahrenem Blick in die Zukunft und gewahrt den Haß und

die Feindschaft, die sich der verblendete König durch seine Rücksichtslosigkeit und seinen übermäßigen Stolz zugezogen; sie warnt ihn, möchte sein Schicksal in sichere Bahnen lenken und erntet dafür nur groben Spott. Doch Menschen, die mit ihrem Lieben und Hassen bereits von der Welt abgeschieden sind, vergessen jede persönliche Schmach und Margarete, die Verstoßene, begibt sich in das Lager Rudolfs, um für den vom Kriegsglück verlassenen König zu bitten und es ist, als wohne ihrer reinen Güte wundergleiche, bis über die Schwelle des Todes reichende Segenskraft inne: wie ein Trost geht es von ihrem Sarge aus, da der verratene König vor ihm kniet.

Mit vollster Absicht stattet Grillparzer die Königin Margarete mit dem schimmernden bleichen Silberglanz lauteren Seelenadels und höchsten Erbarmens aus. Fürs erste mußte die sanfte, traurige Schönheit ihrer edlen Seele in stärkstem Gegensatz gebracht werden zu der egoistischen, hartherzigen und wilden Kunigunde, anderseits erwacht trotz des schreienden Unrechtes, das Ottokar an Margarete begeht, mit dieser Verstoßung die tragische Sympathie mit dem König. Und zwar nicht deshalb, weil mit dieser Verstoßung Ottokars Sturz eingeleitet wird und das Schicksal das Rächeramt übernimmt, wodurch unseren Forderungen an die ausgleichende Nemesis genug getan wird, sondern weil wir mit einer warmen Anteilnahme, die vielleicht auch die Klage über jede menschliche Kurzsichtigkeit und ein mea culpa in uns erweckt, zusehen, wie Ottokar achtlos ein kostbares Kleinod vergeudet, um dafür einen Schatz einzutauschen, dessen wahrer Wert trotz seines Gefunkels doch nur ein nichtiger ist, und der seinen Besitzer elend macht. Fürs dritte gab Grillparzer mit diesem Gegensatz von germanischer und ungarischer Wesensart

seinem stark ausgeprägten Nationalgefühl selbst in den weiblichen Heldinnen Ausdruck, wie er durch das ganze Drama seine Überzeugung von dem Übergewichte der deutschen Kultur über die slawische und ungarische hindurchklingen läßt.

Trotz dieser Tendenz, die Margarete zu verkörpern hatte, wurde sie zu keinem abstrakten Schemen, verlor ihre Gestalt nie den festen Boden unter den Füßen. Bei allem Glorienschein, mit dem der Dichter ihr das leidvoll gesenkte Haupt umgab, ist sie durchaus lebensmöglich. Mit einer ganz kleinen, unbedeutenden Episode zieht der Dichter sie von der Region der beinahe engelgleichen Vollkommenheit auf die Erde zurück: Beim Anblick der taktlos ins Schloß eingedrungenen Kunigunde (erster Aufzug) drückt sich das Gefühl des erlittenen Schimpfes und der hilflosen Schwäche wie ein Schwert in die Brust — der Zoll an die Wirklichkeit.

So reiht der ins Mannesalter getretene Dichter in den Kreis der weiblichen Individualitäten eine neue Gestalt ein, „die ehrfurchtgebietende Königin, in welcher sich strenges Recht und fleckenlose Tugend mit innigster Zärtlichkeit paaren, diese von wundersamer elegischer Poesie umflossene Frauenseele“*). Margarete ist die einzige Frau, in welcher Grillparzer den idealen Typus der Mutter verkörperte mit all der grenzenlosen Güte, der heiligen Selbstlosigkeit solcher Frauenseelen, welche, auch wenn ihnen das Schicksal Kinder versagte, den Spruch bewahrheiten: „Gott konnte nicht überall sein, darum schuf er Mütter.“

Wie sehr der Dichter auch seine Mutter liebte, scheint er doch bei Margarete nicht an sie gedacht zu haben; viel

---

*) Ehrhard.

wahrscheinlicher ist, daß ihm Frau v. Verhowitz das reale Vorbild zu seiner Idealgestalt schenkte. Er projizierte ihr Wesen, wie er es in dem Gedichte „Abschied“ sah, in das Schicksal Margaretens, die er bald nach seinem Aufenthalte in Gastein schuf, und sein Genius gab mit verschwenderischen Händen dem Leben zurück, was ihm durch das Leben zu teil geworden war.

Kunigunde

Heißer, wilder, zügelloser Lebensinstinkt, durch keinerlei Moralgesetz gebrochen, Behauptung des eigenen Selbst um jeden Preis, auch um den der Frauenehre, des fremden Glückes, der Wohlfahrt eines ganzen Landes — das ist Kunigundens von Massovien innerstes Wesen. Nicht zum ersten Male erträumt die dichterische Phantasie Grillparzers eine solche wilde, aller Herzenskultur bare Weibnatur, ungebändigt wie der Schneesturm, wie das feurige Roß auf Ungarns endlos weiten Steppen. Wie Maria de Padilla in seiner Blanka von Kastilien stattet der Dichter auch Kunigunde „mit einer grenzenlosen Sucht nach Glanz und Herrschaft, mit einer ungezähmten Begierde, viel zu heißen, zu gelten, mit einem Wohlgefallen an phantastisch großen Handlungen"*) aus. Doch während der sechzehnjährige Dichter es noch unterließ, den Nährboden anzudeuten, aus dem die schöne, tödliche Blume entsproß, legt er bei Kunigunde das Wurzelgeflecht ihrer Individualität bloß: das Kind eines barbarischen Stammes, das Königskind eines Volkes, das asiatischen Königskult der jungen stolzen Mädchenblüte aus der Herrscher Haus entgegenbringt, das mit väterlicher Liebe alle heißblütigen Impulse der jungen Ungarin verfolgt, Blut von ihrem Blute, Geist von ihrem Geiste, von demselben Geiste, der einst die ungezählten Scharen der Magyaren trieb, er-

*) Sauer in der Einleitung zur Gesamtausgabe.

obernd, rücksichtslos zerstörend die deutschen Ostmarken bis weit ins Sachsen- und Schwabenland zu überfluten.

Keine zärtliche, weiche Mutter wachte über der jungen Mädchenseele, lehrte sie Unterordnung unter den wohltätigen Zwang edler Sitte.

Frei streift' ich in die Ferne,
Dorthin, dahin, wohin der Wunsch mich rief.
Mein alter Vater war mir gern zu Dienst,
Zu Dienst die Fürsten, seine Sippen alle,
Und was nur Mann hieß in dem weiten Reich.

Das erinnert ein wenig an Medea, das kolchische Königskind, und in der Tat sind Medea und Kunigunde Töchter barbarischer Stämme, die in eine ihnen fremde Kultur verpflanzt werden. Wenn sich auch die Charaktere der beiden Fürstenkinder dann so grundverschieden entwickeln, damit Zeugnis ablegend für die Schöpferkraft ihres Dichters, eines haben sie gemein: die ungebrochene Aufrichtigkeit und unbefangene Geradheit ihrer Persönlichkeit als Merkmal der Wesensart undifferenzierter Naturvölker. Darum unterliegt Kunigunde — wie Grillparzer in meisterhafter Seelenmalerei darstellt — sofort dem verwegenen, wohlberechneten Spiel des Rosenbergers. Wie heftig, wie leidenschaftlich auch ihr Naturell ist, wie rücksichtslos sie sich auch in Prag einführt, so geht sie ihren Weg doch immer geradeaus und haßt und verachtet jede Art von Heuchelei und niedriger Kriecherei. Lüge, Verstellung hat sie nie geübt und darum ist sie den feinen Liebesränken des geistvoll schlauen, routinierten Zawisch nicht gewachsen. Sein wohlberechnetes Doppelspiel ist ihr ein Rätsel, dessen Lösung ihre Phantasie, die Einbildungskraft einer im Kindheitsalter stehenden Volksseele, reizt, und ahnungslos geht sie in die Falle, die der

doppelzüngige Rosenberger ihrer Leidenschaftlichkeit und ihrem Stolze stellt. Ein böses, wildes Naturkind, unbändig wie die Wogen einer Brandung, mit einem Übermaß von Kraft in Wille und Leib, kennt sie doch eines nicht: die Künste der Koketterie, mit der der Dichter dann Jahrzehnte später die Jüdin von Toledo in so vollendeter Weise ausstattete. Was Kunigunden so gänzlich fremd ist, versteht Zawisch umso besser, wie es der Dichter selbst in seinen jungen Jahren verstand, mit Frauenseelen zu spielen. Daß sie das kecke Spiel des verwegenen Zawisch nicht strafen kann, weil er sich nicht die geringste Blöße gibt, daß sie seinen Ränken nie mit einem wirksamen Schachzug begegnen kann, erbittert, reizt sie aufs äußerste. Seine unerhörte Überlegenheit auf dem Gebiete der List und Schlauheit bezwingt ihre bisher unerschütterliche Selbstherrlichkeit, die sich vor niemand beugt. In Ungarn galt das Recht der Frau so gut wie das des Mannes, hier in Prag soll sie Gehorsam üben, was sie nie gelernt, soll sich dem Willen ihres Gatten unterwerfen, den sie verachtet. Diesem jungen, leidenschaftlichen Rasseweib ist Ottokar zu alt, zu wenig feurig. Mit einer unbefriedigten Liebe zu einem Kumanenführer im Herzen war sie der Werbung des siegreichen Böhmenkönigs gefolgt, den sie sich als einen Helden gleich denen ihres Volkes vorgestellt hatte: voll freudiger Kühnheit, voll Feuer, Glut und Mut! Doch Ottokar war kein Liebhaber, der seines jungen Weibes Seele und Sinne entzündete, sondern auch in seiner Ehe Despot und das verwundet die stolze Königin mehr als alles andere. Sie erträgt es nicht, daß er sie lehren, meistern will, und sehr fein, in der geistreich und kühn entworfenen Szene mit dem Ring, den sie an Stelle der verlorenen Schleife dem Zawisch schenkt, zeigt sich das Übergewicht ihres Geistes über den ihres Gatten. Im Wett-

kampf dieser beiden Naturen ist sie, die einheitliche, stärker als er — eine Situation, die — wie Sauer hervorhebt — bei Grillparzer sich mehrmals wiederholt: das kraftvolle Weib vor dem schwächlichen Manne, Maria de Padilla und Pedro; Medea und Jason; Mariamne und Herodes. Es gelingt dem König nicht, der Königin Trotz zu brechen. Das schmeichelnde Liebeswerben des gewandten Zawisch aber verführt ihr rebellisches Herz umso sicherer, als sie sieht, daß er unbedenklich sein Leben aufs Spiel setzt, um sich ihre Gunst zu erwerben — der große Frauenkenner Grillparzer wußte wohl, daß solcher Werbung nur selten ein Weib widersteht.

Mit kühnen Strichen setzt der Dichter die Zeichnung dieser Vollblutnatur fort. Mit jener Liebe, die jeder Dichter für seine Geschöpfe hegt, bringt er auch in die Nachtseiten ihrer Seele einige warme Lichter hinein: wie eine unheilbare, tiefstgehende Enttäuschung, die sie erlitten, spricht es aus ihren Reden im vierten Aufzug. Als sie ihre Liebe zu dem Kumanenführer hatte begraben müssen, um der Politik ihres Großvaters willen, da hatte sie gehofft, in Ottokar einen ihr an Kraft, unbeugsamer Rücksichtslosigkeit und reueloser Entschlossenheit ebenbürtigen Gemahl zu finden, und kann es nicht verwinden, an einen Mann gefesselt zu sein, dem sie Knechtessinn zuschreibt. Was weiß die zügellose Tochter des nomadenhaften Magyarenstammes, der erst vor kaum zweihundert Jahren seßhaft geworden, von dem Recht der Völker auf Frieden und Ordnung, was weiß die Magyarin von Reichsgedanken, von Lehenstreue und Vasallendienst, von germanischer Freiheit? Was weiß sie von dem glorreichen Kaisertum der mächtigen Herrschergeschlechter, deren Erbe Rudolf v. Habsburg ist? Darum kann sie — durch Zawisch aufgestachelt — es ihrem Gatten nicht verzeihen, daß er vor

Rudolf gekniet. Was weiß sie, mit den letzten Resten arpadischen Nomadenblutes in den Adern, von innerer Ehre und wahrer Größe? So kann sie in Ottokar nur einen Schwächling sehen, an den gekettet zu sein eine unauslöschliche Schmach für die freie Ungarin ist.

Zu dem Drama „Die letzten Könige von Juda“, welche als Fragment in derselben Zeit wie die Tragödie des Böhmenkönigs entstand, notiert sich Grillparzer als Planskizze: „Aber gerade wegen dieses Mangels an würdevoller Festigkeit verachtet ihn Mariamne gar so sehr und flieht ihn mehr, als sie vielleicht einen schlimmeren Tyrannen von größerer Konsequenz geflohen haben würde.“ Was Kunigunde für königliche Größe hält,

An eurem Sarge will ich lieber stehn,
Als mit euch liegen, zugedeckt von Schande,

ist nichts als erbarmungslose Lieblosigkeit, zum Teil hervorgegangen aus Schmerz um betrogenes Glück. Wie könnte es sie kümmern, wenn

Aufs neue rast der Teufel Krieg;
Aufs neue dampft das Land von Rauch und Blut.

Im Munde ihres Volkes galt als Heldenzeitalter, als ihre Ahnen deutsche Gaue zerstörten und Menschenleben nicht den Wert von Rossen erreichten.

Sind wir versucht, die Königin als Produkt ihrer Rasse und ihrer Erziehung anzusehen und zu entschuldigen, so ändern wir unseren halben Freispruch in das Verdammungsurteil Ottokars, wenn Grillparzer — sich, wenn auch frei gestaltend, an die historischen Quellen haltend — sie in das Lager des erst verachteten und geschmähten Kaisers Rudolf fliehen läßt. Statt ihre Willenskraft zu erproben und ihr Leben vor dem rasenden Ottokar zu

verteidigen, sucht sie bei seinem Feinde Schutz und fällt damit selbst ihren Urteilsspruch. Ihre hohle Größe bricht zusammen, nichts bleibt als Grausamkeit und wie ein blutigrotes Nordlicht neben dem Vollmondsilber Margaretens flammt ihr Wesen durch Ottokars unseliges Leben. Ebensowenig wie bei Margarete bediente sich Grillparzer irgend einer Schablone. Im Rahmen der Geschichte, aber mit der Treue eines Spiegelbildes der Wirklichkeit, treten die beiden Frauen vor uns hin, Treue und Untreue, Selbstaufopferung und Selbstbehauptung verkörpernd, verwandt mit manch anderer von Grillparzers Frauengestalten und doch Einzelwesen für sich.

Grillparzer verlieh schon einmal einem Weibe brünhildenhaftes Empfinden, und auch da graut dem Manne vor diesem Mangel an Weichheit. In dem Fragment Alfred der Große finden wir folgende Szene:

Edelswithe:

Heut', Alfred, mögt Ihr mich verdienen, reicht
Mir Eure Hand, von Dänenblute rot,
Und sie soll in der meinen ewig ruhn.

Alfred:

Doch wenn ich feig entfliehe aus der Schlacht?

Edelswithe:

Dem Helden Alfred schenkt' ich meine Liebe.
Ihr seid ein Mann —

Alfred:

Ich wollt', ich wär' ein Mädchen;
Ich würd' Euch doppelt lieben, wenn ich's wäre.
Doch wenn ein Schwert mich im Gewühl der Schlacht —

Edelswithe:

Dann wein' ich nicht, denn Ihr sinkt ehrenvoll.

Alfred:

Sehr männlich, sehr! Ihr seid ein männlich Mädchen,
'ne Rose — wie ein Eichbaum in der Tat!
Ein bißchen mehr Mann oder weniger,
Und ich gäb' Euch im Heere einen Platz
Oder drückt' Euch liebend an dies treue Herz.

Was für Zwangsvorstellungen sind es, die den Dichter von seinem dramatischen Jugendwerke an bis in sein reifes Mannesalter beherrschen und ihn immer wieder die willensstarke, aber oft herzlose, dem Manne an Tatkraft, Ungebrochenheit, manchmal auch an höherer Artung überlegene Frauenseele darstellen heißen? Wo haben wir in des Dichters Leben oder seelischer Anlage die mit so elementarer Triebkraft auftretenden Motive zu suchen? Wenn ihn auch im Leben — nach seinem 1821 an Georg Altmüller gerichteten Briefe — sein stoffumbildender Dichtersinn am meisten zu den Frauen von entschiedenen Charakterzügen hinzog, so stellte er doch schon in dem sonst reflexionslosen, auch beim Genie nicht hell bewußten Alter von sechzehn Jahren das Verhältnis des kraftvollen Weibes zum schwächlichen Manne dar. Auf Jugendeindrücke im elterlichen Hause ist dies nicht zurückzuführen. Spielen hier persönliche Erfahrungen hinein aus dem Verkehr mit Therese Wohlgemuth, auf die sich ein Gedicht vom 2. April 1806 bezieht, und ihrer Freundin Antonie, das „Studentenmädel" genannt? Projiziert er, der an einer peinlichen Keuschheit der Seele leidet, seine eigenen Träume von Energie und Rücksichtslosigkeit in eine Frauenseele? Verkörpern die starkgeistigen Frauen eine

Seite seiner vielgestaltigen Natur, der energielose Mann die andere? In seinen Jünglingsjahren begeisterte er sich an Tatenmenschen, an Jonathan, Gideon, vor allem an den Makkabäern, in seiner Einbildungskraft focht, ritt, turnierte er, spielte Liebeshändel, befreite Fräuleins aus den Händen der Mohren und Riesen — und sein Leben litt unter einem schwächlichen Körper, der seine Tatkraft lähmen mußte, seine Tage verliefen im öden Einerlei des Alltags, unter dem Drucke der Sorge, der Not, der Pflichten gegen seine Familie. Haßte, verachtete er diese eigene Existenz, unter der alle seine Träume von Abenteuern und Heldentum begraben lagen, sah er in krankhafter Übertreibung in sich selbst einen energielosen Mann? Und wer ist dann der Gegensatz dazu, das willensstarke Weib? Ein Gebiet seiner Seele? Eine Frau seines Lebenskreises? Die Wienerin überhaupt? Verwandelt er seiner Jugendfreundinnen schnippisches, der Sanftmut bares Wesen, das 1810 in ihm die Sehnsucht nach einem sanften, willenlosen Naturkind erweckt, in die großzügigen Emanationen herzloser, aber willenbegabter Frauenseelen? Noch 1831 leben sie in Gülnare ein letztes Mal auf, um dann für immer zu verschwinden und mit ihnen ein bisher unerforschter Bezirk der Seele ihres Schöpfers.

Gertrude

Von Prinzessin Marguerite, der Schwester Franz I. von Frankreich, wird erzählt, sie sei ihrem Bruder mit einer maßlosen und seltsamen Liebe zugetan gewesen, die so weit ging, daß Marguerite bereit gewesen wäre, nicht bloß ihr Leben, sondern auch ihre unsterbliche Seele für ihn hinzugeben. Und diese heroische Schwesterliebe wuchs nicht in den Schattenwinkeln eines vom Schicksal zur Resignation verurteilten Herzens. Berühmt durch ihre Klugheit und Schönheit, verstand sie es, den Herzen ihrer Anbeter ein brillantes Feuerwerk zu entlocken, während aus ihrer kalten Natur auch nicht die kleinste Rakete feuerlinig aufstieg, um goldene Funken in das Dunkel des Lebens zu sprühen. Nur für ihren königlichen Bruder wurde dieses kalte Herz zur leuchtenden Sonne, unter deren Glanz die häßlichen Schlacken seines Charakters sich zu Vollkommenheiten verklärten. Marguerite breitete nicht nur in Gefahren und Krankheiten den weichen Mantel ihrer Liebe vor des Königs Füße, sondern war auch sein getreuester Jagdgehilfe in dem Wildpark seiner Liebesabenteuer.

Wenn die große Autokratin Natur in dem virtuosen Spiel ihrer reichen Kräfte seltsame Ausnahmswesen ins Leben ruft, dann steht ihr der geniale Dichter mit der vielgestaltigen Schöpferkraft seines Geistes ebenbürtig zur Seite.

Nicht die französische Prinzessin Marguerite ist es,

die Grillparzer, ohne sie zu kennen, beinahe Zug für Zug abschrieb, als er den Charakter der Königin Gertrude in sein Drama einzeichnete. Nach ein paar dürftigen trockenen Zeilen aus der Chronik des Bonfinius und anderer Überlieferungen schneidet er in treffsicherer Schwarzkunst die scharfe, harte Silhouette ihres Charakters heraus, ohne zu einem für uns nachweisbaren Modell aufzublicken. Wenn der Dichter schon für den Aufbau seines Dramas die kurzen geschichtlichen Tatsachen änderte, ihnen nur die Aufgabe von Strebepfeilern zuwies, während die Hauptlast der Dichtung auf den Mauern seiner hellsichtigen Phantasie ruht, so wachsen auch Gertrud und Erny ganz aus seiner inneren Anschauung, seiner aus Leben und Büchern gewonnenen reichen Erfahrung heraus. Nur Schlagworte sind es, die die Chronisten dem Dichter bieten und die er als Anhalt benützen kann. Die volle Lebensechtheit, durch die Verwandtschaft mit Prinzessin Marguerite glänzend bewiesen, ist des Dichters eigenes geniales Werk. Und eben diese Lebenswahrheit krönt die stolze Gestalt der Königin mit dem Goldreifen der Ewigkeit: wie Medea hat Gertrud etwas Zeitloses und darum immer Zeitgemäßes an sich.

Er ist mein Ich, er ist der Mann Gertrude,
Ich bitt' euch, trennt mich nicht von meinem Selbst.

Die griechische Lehre von der Androgyne (Verschmelzung der Mannes- und Weibseele) fand damals von dem Philosophen Bader eine wissenschaftliche Begründung, wie die Romantiker alle in ihrem Bann standen; Schleiermacher sagt, er glaube an die unendliche Menschheit, die da war, ehe sie die Hülle der Männlichkeit und Weiblichkeit annahm. So sieht der Dichter mit den Augen seiner Gegenwart auf die ungarische Königin. Und modern

wie in dieser Hinsicht, ist sie es auch in Bezug auf ihre Lebensanschauung. Ihr ganzes Wesen ist wie von Nietzschescher Herrenmoral durchtränkt, wozu dem Dichter nur eine kurze Notiz in seinen Quellen, daß die Königin sich um Anstand, Recht und Sitte wenig kümmerte, eine Richtschnur gab. Für ihre scheinbar widerspruchsvolle Natur nahm der Dichter das Siegel mit der Rundschrift: heiße, aber löwenstolze Sinne, glühende Phantasie, sprödes Herz. Für sich selbst fordert sie keinerlei bequeme Moral.

Ihr wißt, wie ich die Zucht als Weib gehalten,

kann sie zu ihrem strengen, Unsittlichkeit ohne Nachsicht verurteilenden Gatten sagen. Doch die Ehrbarkeit, die sie selbst auszeichnete, verachtet sie an den anderen, weil deren Motive hausbacken sind. Ihr tut es wohl, in ihres Bruders keckem Tun traumweis zu überfliegen jene Schranken, in die ein enger Kreis die Weiber bannt. In der Phantasie sündigte sie, in der Wirklichkeit fehlte ihr der übermächtige Antrieb leidenschaftlicher Sinnlichkeit, der mit seinen starken Fittichen über Recht und Sinne hinwegbraust. Um die angeborene und anerzogene Ehrbarkeit der deutschen Prinzessin, die ihr als Feigheit ebenso im lüsternen Blute spukt wie der Hedda Gabler Ibsens, zu überwinden, hätte sie eines „Übermenschen" an Sinnenfeuer, Tollheit, Dreistigkeit, Schönheit und Körperkraft bedurft, wie ihr Bruder es war. In ihrem Bruder liebt sie den Herrenmenschen, der sich hoch erhaben dünkt über „Sklavenmoral". Daher auch ihre unüberwindliche Abneigung gegen den Pflichtenmenschen Bancbanus und ihre spätere Verachtung Ernys, weil diese „nur stumpf, nicht tugendhaft". Die kühne, starke, bis zur Verliebtheit gesteigerte Liebe zu ihrem Bruder fand Grillparzer in einer Stelle des Chronisten Bonfinius vorgezeichnet, doch die naturtreue

Färbung dieser Liebe, der Blütenboden, aus dem sie erwuchs, ist unseres Dichters Werk. Dabei ist es interessant, wie er der landläufigen Frauennatur noch ein leises Zugeständnis macht, um dann kühn zu Gertruds Ausnahmeorganismus überzugehen.

an seiner Wiege stand ich schon,
Er war die Puppe, die ich tändelnd schmückte.

Damit streift er den stillen Bergsee, aus dem so oft die treue Schwesterliebe zu einem jüngeren Bruder als Quell abfließt, der Muttertrieb des Weibes. Doch dieses Motiv, das in Königin Margarete anklingt, reizt den Dichter zu wenig und er wagt es, Gertruden eine Sondernatur grelltöniger Färbung zu verleihen, ohne damit der großen Meisterin Natur ins Gesicht zu schlagen.

Ein Knabe wünscht' ich mir zu sein, wie Otto.
Er wuchs heran. — In ihm war ich ein Jüngling,
In ihm ging ich zur Jagd, bestieg das Roß;
In ihm lockt' ich des Burgwarts blöde Töchter ...

Das letztere klingt fast wie Perversität, ohne es zu sein. Es ist eben der ganz und gar männliche Geist, „der Mann Gertrude", der aus der Königin spricht. Mehr als einmal kann man von Frauen mit überschüssiger, selbstbewußter Kraft und sprödem Wesen die Worte hören: „Wenn ich ein Mann wäre, ich würde die Mädchen alle zum besten halten", und gerade die urwüchsige Wienerin stülpt gerne das Barett des Mannes auf ihren hübschen, pikanten Kopf, ohne sich dabei irgendwie um Frauenfrage zu kümmern — eine häufig auftretende Geringschätzung des eigenen Geschlechts durch das Weib und der Wunsch nach den verbrieften Rechten des Mannes auf Abwechslung und Eroberung. Den „Mann Gertrude" hat dann Grillparzer

großartig gezeichnet, mit einer Sicherheit der Linie, daß man beinahe versucht wäre, auf die Königin die Worte anzuwenden, die man der Herzogin v. Angoulême rühmend nachsagt. Auch Gertrud ist ebensowenig wie Medea eine vorgeahnte „Frauenrechtlerin". Auch sie dankt ihre Entschiedenheit, ihre Entschlossenheit ihrer Rasse, ihrem Herrenmenschentum, dem sie in keiner Szene des Dramas untreu wird. Ihr als Rassenmensch gelten die „Raubtiervorzüge" alles und darum sieht sie in Otto ihren Abgott. Was sie an ihm rühmt und liebt, sind die Attribute jener Rasse: das blitzende Auge, der frische Mut, die Heldenbrust, der Glieder kräft'gen Bau.

Des Geistes hohe Gaben acht' ich alle,
Doch erst, wenn so des Äußern Trefflichkeiten,
Herolden gleich, vor ihnen her trommeten,
Dann ziehn sie ein als Könige der Welt.

Und sie fährt in der Zeichnung des königlichen Raubtieres fort:

Sagt selbst, ist nicht mein Bruder tapfer, klug,
Entschlossen und verschwiegen, listig, kühn,
Kein Zauderer?"

Was der König an Otto verachtet, seine Sittenlosigkeit, kann sie gewandten Geistes verteidigen:

Er schwärmt, er liebt.
In Frankreich achtet man den Jüngling wenig,
Der nicht bei Weibern gilt, im Zwist der Minne
Den Geist vorübend schärft für ernstern Zwist.

Das alles deckt sich vollkommen mit der Liebe der Marguerite von Valois. Wie sie ist Gertrud bereit, ihr Leben für ihren Bruder zu opfern, mehr noch, sie besiegelt diese Liebe wirklich mit ihrem Tode.

Kann sie im vierten Akte für ihn sterben, so kann sie, die kühne, stolze Frau, um seinetwillen vor dem König knieen, damit der Bruder zufrieden sei, endlich einmal zufrieden, kann ihn mit Liebe füttern.

Volkelt meint, Goethe weise überall, auch an dem wenig Verwandten, ja Entgegengesetzten gerne auf das Tüchtige und Verwendbare hin, was Grillparzer fehle. Für seine Frauengestalten jedoch fand unser Dichter immer wieder den versöhnenden Lichtpunkt, der sie aus dem Bereiche des lichtlosen sittlichen Tiefstandes in die clair-obscure Region des Tragischen rückt. Gertruds Liebe zu ihrem Bruder ist das einzig Weiche, Verletzbare, das einzige Gefühlsmoment in ihr. Alles andere ist Zorn, Ungeduld, Hochmut, Rücksichtslosigkeit. Zornig, heißblütig entzieht sie dem verhaßten Reichsverweser die Hand, ein Zug, der nicht nur zur Psychologie der Königin zu dienen hat, sondern auch auf den bevorstehenden Konflikt des nächsten Aktes vorbereitet.

Im zweiten Akte rüttelt die Königin mit ihrer blinden Liebe zu ihrem Bruder und dem rücksichtslosen Hochmut ihres Herrscherrechtes an den Säulen des eigenen Schicksals. Aber immer zeigt sie sich wahr, echt. Wie fast alle Weibnaturen Grillparzers verachtet sie Heuchelei, Verstellung und Zwang, immer läßt der Dichter seine Frauen wahrer sein als die Männer. Gründlichkeit, Pedanterie, Ernst in den kleinen Geschäften der Krone langweilen sie und unverhohlen läßt sie ihrem frivolen Spotte darüber vollen Lauf. Die gewagten, eigensüchtigen Handlungen ihres Bruders dagegen entzücken sie, auch wenn ihre eigene Person nur als Mittel zum Zwecke dient, ja noch mehr; sobald sie des Herzogs Absichten erkennt, fördert sie dieselben, mit feinem Witz und heller Geistesgegenwart sofort in die überraschende Situation eingehend. Dies ist

es vor allem, was sie dann in den bedeutungsschweren Auftritten so scharf charakterisiert: die überlegene Schärfe und Gewandtheit ihres Geistes, wodurch sie jede Situation beherrscht. Ohne Rücksichtnahme auf Ernys Empfinden, auf die Bloßstellung des Reichsverwesers, der an Königs Statt eingesetzt ist, veranstaltet sie es in frivolem Frevel, daß Otto Ernys Partner ist. Als dann Erny in unbeherrschbarem Zorn dem Prinzen zuruft: „Geht, ich veracht' Euch!“ und Otto vor dem versammelten Hofe es wagt, Erny zur Rede stellen zu wollen, da erkennt Gertrude sofort den drohenden Skandal und mit der vollen Suggestionskraft ihres scharfen Verstandes und stählernen Willens zwingt sie den widerspenstigen Prinzen zum Gehorsam. „Du wirst, denn ich befehl' es,“ sagt ihr angeborenes Herrschertum.

Das Bewußtsein ihres überlegenen hellsichtigen Verstandes und ihres stets aufrechten Willens verleiht ihr den ätzenden Spott, mit dem sie dem Arzte sowohl wie der Gräfin Erny begegnet. In Hoffart und schrankenloser Willkür fordert sie, daß man die Pflichten gegen sie und die Gesetze des Hofes erfülle, indes sie dieselben — kraft ihres königlichen Rechtes — mit Füßen treten zu können vermeint. Die Szene, in der sie Gräfin Ernys bürgerliche Tugenden und sittlichen Ernst verhöhnt, in der sich ihre Frivolität in vollstem Maße enthüllt, sie sich ihr frevles Gaukelspiel mit Ernys Herz und Tugend erlaubt, könnte eine von dem Rechte des vollen „Sichauslebens“ durchdrungene Frau des 20. Jahrhunderts nicht anders aufführen. Indes Grillparzer das Abstoßende, Krasse der historischen Überlieferung mildert, die die Königin bezichtigt, aus Mitleid mit dem über die Zurechtweisung durch Erny schwermütig gewordenen Bruder die Gräfin in ein entlegenes Gemach gelockt und sie dort mit dem daselbst

versteckten Herzog zurückgelassen zu haben, der dann der unglücklichen Gemahlin Bancbans Gewalt antat, hebt der Dichter die Königin aus der Sphäre des Unmenschen in die Schichte des Menschlichen hinauf und läßt ihre großzügige Verachtung aller bürgerlichen Tugenden, aller bürgerlichen Ethik aus derselben Quelle fließen, aus der ihre Vorzüge hervorgehen, aus ihrem Herrenmenschentum. Diesem bleibt sie in allen Lebenslagen treu und Grillparzer verfolgt ihre weitere Entwicklung in der schweren Belastungsprobe des vierten Aktes mit eiserner Konsequenz.

Keiner seiner Frauengestalten, auch der harten Kunigunde v. Massovien nicht, verlieh der Dichter so viel Herzenskälte, so viel absolute Herrschaft des Verstandes über das Gefühl wie der Königin Gertrud.

Wer sich Notwendigem nicht fügen kann,
Mag sterben, wär's mein Bruder, wär' ich's selbst.

Bei ihrem Mangel an Weichheit stürzt sie sich auch nicht gleich in Sorgen, wenn der Diener des Herzogs von dessen Raserei und dessen Selbstmordabsichten berichtet; solches Wüten gegen sich selbst um der abgeschmackten Gräfin willen und deren lächerliche Tugend, die eines kindischen, einfältigen Greises wegen bewahrt wird, versteht sie nicht. Für sie ist Erny einfach ein minderwertiger Mensch, nicht würdig, daß man an sie Laune und Wunsch verschwende, deshalb muß der Herzog geheilt werden. Solange sie sein Gebaren nur für Tollheit hält, ist sie nicht gesonnen, ihm nachzugeben und zürnt ihm ob seines Eigensinnes, ob des ungezähmten Geistes trotzig Walten: für eine große Liebe, und wäre sie auch verkehrt, ja verbrecherisch, fände sie Entschuldigungsgründe, weil ihr alles Große und Vollblütige imponiert; für unvernünftige Schwachheit aus Laune kennt sie keine Duldung. Sie glaubt, ihrem

Bruder ihren starken Willen suggerieren zu können und schämt sich seiner, da er sich nicht zur Mannhaftigkeit aufraffen kann. Und trotzdem hat er sie in der Hand, trotzdem ist sie Weib und Grillparzer leuchtet mit derselben genialen Psychologie, die Ibsen auszeichnet, in die Abgründe des menschlichen Herzens hinein: auch Gertrud ist — wie Kunigunde — nicht glücklich in ihrer Ehe, nicht glücklich in einer Umgebung, die sie nicht frei gewählt, in der sie nicht atmen zu können glaubt. Ihr ist zu Mute, wie einem Menschen, der gezwungen ist, in einem allzu niedrigen Zimmer zu wohnen, so daß er beständig fürchten muß, an die Decke zu stoßen. Ohne Otto kann sie nicht atmen an diesem Hofe, mit dessen Menschen sie nichts gemein hat. Sie alle sind nur Masken. Otto ist der einzige unter ihnen, der l e b t, während die anderen alle nur ein Scheinleben führen mit abgestorbenen Instinkten und Trieben. Sie erkennt nicht, daß er mit ihr nur spielt, wenn er seine Absicht äußert, nach Deutschland zurückzukehren. Sobald das Weib liebt, so demonstriert Grillparzer immer wieder, ist es schwach, nachgiebig, opferbereit, mehr noch, sein Urteil verdunkelt sich, ahnungslos geht es in die ihm gestellte Falle. So war es bei Berta, Medea, Kunigunde, so ist es auch bei ihr, der herzenskältesten unter allen Frauen. Weiches Wachs ist sie in ihres Bruders Händen; gegen ihre eigene Überzeugung, gegen ihr Gewissen, gegen alle Weltklugheit gibt sie ihm nach und läßt Erny rufen. Dann aber, als sich die unglückliche junge Gräfin den Dolch in die Brust gestoßen, da zeigt sich „der Mann Gertrude“ in bestem Lichte. Nur wenige Worte des Entsetzens und der Vorwürfe. Die Königin klagt und jammert nicht, sie handelt, will helfen, retten. Sofort bemüht sie sich um die Tote und schützt beim Eindringen der Rächer mit ihrem eigenen Leibe den

schuldigen Bruder, mehr noch, sie nimmt die ganze Schuld auf sich, klagt sich selbst des Mordes an und findet so geistesgegenwärtig, kaltblütig, völlig unerschrocken das einzige Mittel, ihren Bruder zu retten.

Was der jungen Gräfin so sehr mangelt, Menschenkenntnis, Welterfahrung, durchzieht als reiche Silberader das spröde Gestein ihrer Seele.

Ein lebend Wort gilt hundert tote Zeilen
Und Hunderte von Gründen samt Erweis.

Stolz und selbstsicher vertraut sie auf die Macht ihrer Persönlichkeit, auf ihre List, ihren wachen, unerschrockenen Verstand. In dem Gespräch mit dem Grafen Peter geht sie, statt sich zu verteidigen, sofort zum Angriff über, läßt sich nicht einschüchtern, gibt ihrem Zorne nicht Raum und gestattet ihren Gefühlen nicht, sie zu meistern, sie handelt wie ein Stratege, wie ein Diplomat. Nie verliert sie ihr Ziel aus den Augen, wendet kaltblütig, geistesgegenwärtig alle Mittel an, es zu erreichen, trifft in der schwierigsten Lage unfehlbar das Richtige und weiß großzügig nichts von feiger Schonung ihrer selbst, wenn es ihrem Bruder gilt. Für ihn verschwendet sie den reichen Schatz von Geduld und Liebe, der in ihrer Natur liegt und den zu heben kein ebenbürtiger Mann sich gefunden. Und welche Einsicht in die Schwächen und Kräfte der menschlichen Natur: „Sei erst du selbst, das andere findet sich" sie mit der männlichsten Tatkraft, ja Tapferkeit verbindet. Als Otto in der Feigheit seiner gebrochenen Natur sie verläßt, da greift sie selbst zum Schwert, um sich zu verteidigen. In voller Konsequenz ihrer Natur, die an das Gute in der Menschenseele nicht glaubt, versteht sie den edlen Bancban nicht, hält es nicht für möglich, daß er, der ihr Todfeind sein muß, sie retten will. Aber

sie hält sich mit Nachdenken nicht auf, jede Minute ist kostbar. Und blitzschnell weiß sie auch, wo sie Bancban zu packen hat, um den Bruder nicht zu verlieren.

Du rettest alle drei uns, oder keines.
Mit ihm den Tod, mit ihm auch nur befreit.

Der „Mann Gertrude“ bleibt entschlossen, tapfer, heldenmütig bis zur letzten Sekunde. Nicht ein Tropfen Feigheit, nicht ein einziges Aufflackern von Angst um das eigene Leben ist in ihr; wohl aber kann sie mit klarem Blick jede Situation überschauen und richtig abwägen.

Stell' ich den Meutern mich
Als Königin entgegen und als Frau?
Sie spotten mein und tun ihr blut'ges Werk.
Ergreif' ich dieses Schwert, den Mantel hier
Und kämpf' als Mann um meine süße Beute?
Zu schwach! — O Gott! Kein einzelner genügt!
Drum dort hinein! Zu warnen, anzutreiben,
Beschleun'gen ihre Flucht.

Und dieselbe Liebe, durch deren schrankenlose Nachgiebigkeit Otto schuldig wurde und die auch sie in Schuld verstrickte, ist zugleich ihre Sühne. Sie stirbt, weil sie den Bruder mehr liebte als sich selbst, und dieser Tod rückt auch sie in die Reihe der tragischen Charaktere. Sie war, wie selbst wenige Männer bei Grillparzer, durch ihre Geistesgaben und ihre unbeugsame Energie dem Leben vollkommen gewachsen. Aber wie Medea und Libussa ragte sie weit über die Grenzen der Weiblichkeit empor, lebte in einem Milieu, das ihre freien Kräfte in Fesseln legte. So mußte sie in Otto das lieben, was in ihr um sein gutes Recht

kam, und diese Liebe wurde der Hebel, an dem ihr tragisches Schicksal ansetzte.

Das Modell, nach welchem Grillparzer bei Königin Gertrud ans Werk ging, ist nicht nachgewiesen. Doch beschäftigte ihn ihr Typus schon viele Jahre früher, ehe er, auf Veranlassung der Krönung Kaiser Franz I. und seiner Gemahlin Karoline Auguste mit der ungarischen Krone, daran ging, die ungarische Geschichte zu studieren und ihn das Schicksal Bancbans reizte, dieses dramatisch wieder aufleben zu lassen. In den „Stoffen und Charakteren" findet sich in dem Entwurfe zu einem „Kaiser Albrecht" (datiert 1822) folgende Notiz: Allen leuchtet in der Heftigkeit ihres Wesens die Königin Agnes vor. An einen Gatten vermählt, den sie nicht liebte; an einem Hofe, den Ihren halb feindselig, vereinsamt und bloß auf die Gesellschaft ihrer Gedanken beschränkt, hat sie sanftere Empfindungen nie gekannt." Und die vergötternde Schwesternliebe als Motiv oder doch Charakterzug finden wir in der zwischen 1819 bis 1822 entworfenen Planskizze zu dem Trauerspiel „Die letzten Könige von Juda", wo Grillparzer aufzeichnet: „Salome voll abgötternden Zutrauens in ihres Bruders Geist und Macht". —

Als er am 5. Dezember 1826 nach seiner Reise, die ihn nach Berlin, Weimar und München geführt hatte, das Drama vollendete, hatte er den Berg des Leidens erstiegen, auf dem einst die Worte fielen: Meine Seele ist betrübt bis in den Tod. Auf seine Künstlerschaft hatte das keinen Einfluß, der treue Diener ist weder pessimistischer, noch viel weniger schwächer und unreifer als die anderen Dramen. Sobald seine Phantasie tätig war, führte sie ihn in das Reich des Verwickelten, scheinbar Widerspruchsvollen und Unlösbaren, „wo tausend Tinten

meine Blicke spürten," „wo Rätsel mich zu neuen Rätseln führten."

Und immer schürft Grillparzer sehr tief, vielleicht am tiefsten in seinen Weibnaturen. Auch unter unkenntlichem Gestein findet er die Goldader heraus und bringt sie ans Licht. Solchem Goldgräbertum verdankt Königin Gertrud die birnförmige Perle im Stirnband über dem schwertscharfen Profil.

Erny

Wenn man in dieser Lukrezia weiße Unschuld mit römischer Charakterfestigkeit zu verbinden wüßte, letzteres besonders in ihrem Betragen gegen Sextus Tarquinius," forscht Grillparzer bei sich selbst, als er 1819 das Knochengerüst zu einem Trauerspiel „Brutus" aufbaut, und dabei leiht der Dichter dem Tarquinius seiner Phantasie Ingrimm über Lukreziens ihm zum stillschweigenden Vorwurf gereichende Sittenreinheit, wozu sich dann noch halb unbewußt eine gewisse Verehrung ihrer Tugend gesellt, welche Verehrung er, so oft sie ihm deutlich wird, durch Spott und Hohn niederzukämpfen sucht. Zwei Jahre später — es ist dies das Jahrzehnt seines fruchtbarsten Schaffens — beschäftigt unseren Dramatiker der Verrat Marino Falieros und in demselben Jahre kritisiert er das gleichnamige Drama Byrons, wobei sich unabsichtlich das Verhältnis des greisen Dogen zu dessen junger, schöner und reiner Gattin Angiolina und die Beleidigung der Dogaressa durch den zügellosen Steno seiner dichterischen Phantasie bemächtigt und sich dauernd seinen reizempfänglichen Gehirnzellen einprägt, um dann wieder in das helle Bewußtsein zu treten, als der Dichter daran geht, den Bancbanusstoff dramatisch zu formen. Die Historie bot ihm für Gräfin Erny wenig Anhalt. Nach den geschichtlichen Quellen schändete der Bruder der Königin die Gemahlin des Reichsverwesers, wozu die Königin selbst Hilfe bot. Dies hat Grillparzer wesentlich abgeschwächt. Dagegen hat er die Grundlinien der un-

glücklichen jungen Gräfin festgehalten, von der es in der Chronik heißt, daß ihre überschwengliche große Schönheit noch durch ihre große Zucht und Scham gemehrt worden sei, und daß der Königin Bruder eine gar wunderbarliche Liebe an sie gelegt, mehr von ihrer großen Zucht und Scham, denn von ihrer Schönheit wegen. Holt der Dichter einzelne der Farben zu dem Bilde Ernys aus der Historie und aus der Dichtung Byrons, so entlehnt er die Fleischtöne dazu der Wirklichkeit, indem er sich einer hübschen Frau E. . . . erinnert, der jungen Frau eines alten Mannes, der er öfter in Gesellschaft begegnet war, und endlich dringt er über Lessings Emilia Galotti und der klassischen Lukrezia zu Ernys Tod vor. Aber alle diese Vorbilder ziehen nur als Visionen, nicht als Modelle an seiner Phantasie vorüber, als er Erny gestaltet: seine junge Gräfin ist nur ganz wenig mit Angiolina verwandt, sie erhebt sich hoch über die banale Frau E . . . . und weiß noch nichts von der Lukrezia, in einer Novelle des Bandello, deren Antwort der Dichter ein Meisterstück nennt, die er aber erst 1830, also vier Jahre nach Vollendung des treuen Dieners, kennen lernt.

Das Gemmenbild Ernys mit seiner geradlinigen feinen Schönheit, der niederen Stirn, den schmalen Lippen und dem weiblich runden Kinn, das doch einer gewissen Festigkeit nicht entbehrt, ist des Dichters alleiniges Eigentum. Und es steht — trotz seiner adligen Schönheit — auf irdischem Boden. Während die Angiolina Byrons an die klassische Marmorvollkommenheit der Goethischen Iphigenie mahnt, wahrt Grillparzer seiner Erny das Recht des Menschentums auf irdische Fehler. Wäre ihre Tugend, ihre Treue nur Ergebnis eines sinnenkalten Temperamentes, dann ließe sie nicht nur das Publikum kalt, vor allen Dingen reizte sie nie den heißblütigen Otto, der,

wie Volkelt richtig sagt, „sogar etwas von der Wissensneugier des modernen Genußmenschen“ an sich hat. „Wenn nicht aus dem Betragen Ernys hervorgeht, daß sie früher doch einiges, wenngleich unschuldiges Wohlgefallen an dem Prinzen gehabt, so handeln die ganzen drei ersten Aufzüge de lana caprina,“ sagt sich Grillparzer selbst. Wäre dieses bei ihrer Jugend so verzeihliche und so natürliche Wohlgefallen an des Herzogs von Meran männlicher Schönheit nicht gewesen, dann hätte den Herzog das Spiel nicht gereizt; er war viel zu sehr Frauenkenner, um an vollständig temperamentlosen, fischblütigen Frauen Gefallen finden zu können. Allein diese junge blonde Gräfin mit der hohen Gestalt und den vollen Formen, mit dem stillen, blassen, weißen Gesicht hatte f e u r i g e Augen, und die richtete sie in dem vollen Kreis des ganzen Hofes auf den Herzog, minutenlang in starrer, wohlgefälliger Betrachtung, und zog, von seinem Blick ertappt, den ihren nicht verstohlen ab, nein, noch verweilend ertrug sie die Begegnung und erst spät, willkürlich, nicht gezwungen, kehrte sie von ihm den frost'gen Strahl. Was der Prinz für Kühnheit hält, ist ja freilich in Wahrheit nur Unschuld, Unerfahrenheit, Ahnungslosigkeit von den gefährlichen Folgen einer solchen scheinbaren Herausforderung und darum auch von der Unstatthaftigkeit derselben; in argloser Unschuld streckte sie die Hand nach der Locke des Prinzen aus, die dieser seiner Schwester geschenkt — für den Herzog wie für uns wird sie erst durch diese Sinnenfreude interessant: so ist sie doch nicht ganz Cherub, so ist doch auch sie untertan dem großen Gesetz der Natur, das Jugend zu Jugend hinzieht. „Eine Treue zu bewähren, die nicht angefochten wird, das ist kein Verdienst,“ äußerte sich der Dichter zu Frau v. Littrow. Er bezog diese Worte allerdings auf Bancban, aber sie gelten

ebensogut für Erny. Ja, im Anfang, in den ersten Tagen seiner Anwesenheit am Hofe, da war ihr der Prinz „gut und fromm" erschienen, da hatten sein glänzendes Äußere, sein feuriger Mut ihre Sinne und ihre Phantasie bestochen und ihrer Tugend die Fallstricke gelegt. Aber nur zu bald erkennt ihr Instinkt seine wahre Natur und damit ist jedes Wohlgefallen versiegt und nichts bleibt als Verachtung und Entrüstung, doppelt stark und doppelt heftig, weil durch die Scham über ihr früheres Wohlgefallen genährt.

Daß sie diese Verachtung dem Prinzen mit so viel Heftigkeit ins Gesicht schleudert, statt ihr wahres Gefühl unter der Maske höhnischen Gleichmutes zu verbergen, dient ebensogut als treibendes Agens in dem Drama wie als Federstrich zu der Charakterzeichnung Ernys. Wäre sie gleichmütig, ja kaltblütig und überlegen wie Bancban, dann wäre dies bei ihrer Jugend wohl unnatürlich. (Aber in dieser Ehe mit dem um so viel älteren Mann, der sie mit Vaterzärtlichkeit behandelte, ist sie selbst Kind geblieben, arglos, unbesonnen, unbedacht wie im Frühlingsgrün der ersten Jugend.) „Denn sie war ruschlich" (das heißt unbedacht), sagt Bancban nach ihrem Tode von ihr. (Wie ein leicht erregbares, leicht zu ängstigendes und leicht zu beruhigendes Kind geht sie an Bancbans Seite durchs Leben, dem Leibe nach Weib, der Seele nach jungfräulich.) Und jungfräulich ist ihre Tugend, ihr Sinn für Anstand und Recht, ihr Mangel an Koketterie, jungfräulich-kindlich die Art, wie sie im Drang ihrer Seelennot in die Arme ihres Gatten flüchtet.

In Byrons Marino Faliero sagt Angiolina zu ihrem greisen Gatten:

Ich hab' den Edelmut noch nicht
Hier ausgelöscht, womit du batest, daß
Ich sprechen möchte, wenn mein junges Herz

Für irgend einen schlagen sollt', mit dem
Ich glücklicher zu werden dächt'; — noch auch
Dein Angebot: so reich mich auszustatten,
Daß würdig ich des höchsten Ranges wäre,
Und gleichwohl aufzugeben jedes Recht,
Das meines Vaters letzter Will' dir gab.

Und ebensowenig wie es bei Marino Faliero tolle Laune eines Greises, des Alters oft verkehrte Sinnenlust war, was ihn verführte, die junge Braut zu freien, war es bei Bancban der Egoismus eines in Jugendlust entbrannten alten Herzens, durch den Erny seine Frau geworden.

Ich weiß wohl, was sie sagen: seht den Alten,
Er freit ein junges Weib! Er täuscht, man zwingt sie.
Sag, Erny, selbst: wardst du getäuscht? gezwungen?
Von wem? und wann? Als Nemaret, dein Vater,
Im Tod zusammenfügte unsre Hände,
Der blühnden Tochter und des Jugendfreundes,
Dem Schutz dich anvertrauend eines Gatten,
Wer zögerte, dein rasches Wort zu nehmen?
Wer schob die Heirat auf? Wer bat, beschwor dich,
Dein Alter zu bedenken und das seine?
Allein du wolltest und er fügte sich,
Weiß Gott, wie gern!

Dadurch, daß der Liebe des Bancban alles Grobe, alles Ungestüme und Derbe fehlt, daß der Greis sein junges Weib mit dem äußersten Zartsinn, mit dem keuschesten Feingefühl behandelt, daß er Meister ihrer jungen und unbedachten Seele ist, kettet er sie mit festen Banden an sich. Nie befiehlt, nie diktiert er, er rät nur an. Nie heischt er die geringste Zärtlichkeit von ihr, will selbst keinen Abschiedskuß, wenn dieser nicht freiwillig geboten wird,

und gerade diese hoheitsvolle Selbstentsagung ist es, die Ernys adlig freie Natur bezwingt. Sie weiß sich bei ihm in guter Hut. Es ist auch in ihr etwas von der sensitiven Scheu der ins Leben Verirrten, etwas von der ewigen Glücklosigkeit derer, die nur furchtsam und bang dem zwingenden Ungeheuer Leben ins Auge schauen. Das Leben — das ist in den beiden Herrenmenschen, der Königin und ihrem Bruder, verkörpert, mit denen Erny nichts, nichts Gemeinsames hat, die sie fürchtet: wehrlos steht sie dem scharfen Spott der Königin gegenüber, wehrlos dem unbarmherzigen Eroberer Otto. Mit ihrem einfachen, geraden, stillen Sinn ist sie der Geistesschärfe, der frivolen Leichtfertigkeit der Königin nicht gewachsen und zweifach leidet sie unter der Willkür der ihrem gewissenlosen Bruder sklavisch ergebenen Herrscherin.

Sie fühlt die Schmach, der Scheelsucht Spötterblicke,
Kaum hält des Hofes Brauch sie noch beim Fest.
Doch Unwill glüht in ihrem Angesicht.

berichtet Graf Simon seinem Bruder Bancbanus. Und gleich darauf drängt sich Erny aus dem Schwarm des Hofes weg zu ihrem Gatten hin, Schutz suchend vor den Verfolgungen des Prinzen. Und wie sie bei ihm ist, fühlt sie sich sogleich geborgen, fühlt sie sich in seiner treuen Hut, sicher vor den Gefahren, die beim Tanz im Königssaal auf sie lauern. Und wenn er auch ihren Wunsch, bei ihr bleiben zu dürfen, nicht erfüllt, „des Reichsverwesers Frau gehört zum Fest“, so übt doch die unentwegte Ruhe ihres Gatten ihre suggestive Wirkung auf sie aus und die aus ihrer kindlichen Arglosigkeit aufgescheuchte Seele kehrt zu ihrem instinktmäßigen Gleichmaß zurück, das vielleicht ebensowohl Anlage ist wie Ergebnis der Erziehung durch

einen verzärtelnden Vater, dem dann ein gleich fürsorglicher Gatte folgte. In ein paar Worten streift Erny noch die konventionelle Naivität, die auch bei Melitta und Kreusa durchschlägt und sie in das Reich einer gewissen geistigen Beschränktheit zieht. Doch schweift der Dichter von diesem Lieblingstypus seiner Jugendjahre bald wieder ab und in der großen Szene des zweiten Aufzuges tritt sie dem Prinzen mit echter Frauenwürde, geboren aus der Liebe zu ihrem Gatten, entgegen. Aber unter dieser ernsten Würde züngelt der Zorn wie eine Stichflamme blitzschnell in die Höhe, raubt ihr alle kluge Vorsicht und treibt den durch ihren Widerstand erbitterten Prinzen immer tiefer in sein tolles Verlangen.

So mögen diese Finger denn verdorren,
Und Feuer sie bestrafen, lohe Glut,
Wenn absichtslos sie und dem Willen fremd
Euch andres kündeten als Haß und Abscheu.

In das Aufflackern ihres ehrlichen Zürnens schleicht die tödliche Angst hinein, den Ränken, der eisernen, zügellosen Rücksichtslosigkeit des Prinzen nicht gewachsen zu sein; sie fühlt, wie ihre einzige unbesonnene Tat, die Besitznahme der Locke des Herzogs, verstrickende Fäden um sie wirft, wie sie mit dem Versuche, sich daraus zu befreien, sich nur immer ärger darein verwirrt, und ihre ratlose, gehetzte Seele flattert wie eine gefangene Schwalbe um die Gitterstäbe des Käfigs, in die Otto sie gelockt. Grillparzer tat recht, ihr die übertreibenden Angstvorstellungen übersensitiver, nervöser Menschen zu verleihen. Gerade dadurch wird das Kindliche, die leichte Erregbarkeit ihrer bangenden, zitternden Natur erklärt und damit der große Einfluß, den der ruhige, beinahe pedantische Bancban auf sie ausübt. Ihre durch Furcht und Schrecken

aufgestörte Einbildungskraft klagt sie einer Schuld an und eine kurze Spanne Zeit glaubt ihr Gatte, daß er sie verloren. Aber kein Vorwurf, kein Zornesausbruch! Mit eherner Ruhe wappnet er sein trauerndes Herz, und diese herrliche Überlegenheit seiner Weisheit und Vernunft über schmerzliche und beschämende Gefühle geben Erny ihre Ruhe wieder. Wie ist er lebensweise und gerecht! Und so gänzlich frei von leidenschaftlicher, selbstsüchtiger Eifersucht!

Die Ehre einer Frau ist eine ehrne Mauer,
Wer die durchgräbt, der spaltet Quadern auch.

— — — — — — — — — — — —

Ich bin wohl alt genug, und du bist jung,
Ich lebensmüd' und ernst, du heiter blühend.
Was gibt ein Recht mir, also dich zu quälen?
Weil du's versprachst? Ei, was verspricht der Mensch!
Weil's so die Sitte will? — Wer frägt nach Sitte?

Unter seiner großzügigen Güte — und hierin gleicht Bancban dem Dogen Faliero — verfliegt der letzte Rest von Ernys unbewußtem Wohlgefallen an Mannesjugend wie trockener Distelsamen im Winde und ihre junge Seele wächst mit tausend Ranken in das mächtige Astwerk von ihres Gatten Eichbaumnatur hinein.

Wieder bewährt Grillparzer seine Meisterschaft in der Darstellung feiner Liebesszenen. Was für ein wundersamer Abendfriedenglanz liegt auf dem Gebaren des alten Mannes, der das Herz seiner jungen Gattin wie eine scheue Taube an sich lockt. Mit den sparsamsten Mitteln welche Seelenmalerei, welche Wirkung!

Auf mich dein Aug'! — Ja so, es schwimmt in Tränen?!
— Mißhandeln, Kind! mißhandeln wollt' ich nicht!

Senk' nur die Stirne, leg' sie an das Herz,
Und was du weißt, das flüst're leis ihm zu.
Es wird dich hören, wie es dir verzeiht.

Erny:

Verzeihn? O bittres Wort.

Bancbanus:

Nu, Kind, wer weiß,
Vielleicht dich bitten selbst, daß du verzeihst,
Was Törichtes ich sprach!

In dieser eckigen, schweren, beinahe täppischen Art, welch eine weiche, süße Zärtlichkeit, die nur versteckt, wie weiße makellose Seerosen im Schilf, darunter hervorleuchtet. Mit der von seinem Meister der Technik, von Lope de Vega erlauschten Realistik, läßt Grillparzer unter dem unscheinbaren Kleide von Bancbans Sprache und Gebärde den Königsrock seiner gefühlsstarken, treuen, zartsinnigen Seele schimmern. Wie der alte schwerfällige Mann Ernys Kopf an seiner Brust birgt, wie er sie mit seinen kurzen Sätzen einwiegt, daß ihre Angst, ihre Ratlosigkeit, ihre übertreibende Verzweiflung verdämmern, wie unter seiner allmächtigen Liebe alle edlen Keime ihrer Brust aufschießen zu der Wunderblume grenzenloser Liebe zu diesem edlen Manne, das ist mit vollendeter psychologischer Kunst ersonnen und geschaut. Und dieses leidenschaftlich fühlende Kind mit seiner jungfräulichen Reinheit ist nun doppelt empört, daß der Prinz es wagt, an ihrer Liebe zu einem solchen Manne zu zweifeln. Kühn gemacht durch ihres Gatten Ruhe und Sicherheit, schleudert sie mit all der aufbrausenden Unbesonnenheit ihrer Weltunerfahrenheit dem Prinzen auf seine Frage nach dem Briefe die heftigen Worte entgegen: „Geht, ich veracht' Euch!“ und löst damit

selbst das Siegel von der Pforte, hinter der das Verhängnis auf ihr junges Leben lauert.

Bancban mit seiner hohen, weiten Seele, die zu einem so tiefen, unzerstörbaren Frieden mit sich selbst vorgedrungen ist, hob mit kundiger Hand Erny aus der unbefangenen Kindlichkeit der letzten Zeit in seine geistige Nähe empor. Wenn sie im dritten Akt der Königin gegenübertritt, ist sie eine andere als früher. Nicht mehr verängstigt, nicht mehr furchtsam. Sie hat den Mut ihres Ichs gefunden und auch die unzarten, frivolen Worte der Königin können sie nicht mehr verletzen. Mit feinem, sicheren Takte weist sie Ungarns Herrscherin zurecht, die es noch gutheißen, entschuldigen kann, wenn ein Mann mit der Ehre einer Frau scherzt, und nimmt lieber mit edlem Stolze das Odium auf sich, ein armes Herz zu haben, ehe sie sich dazu verstehen würde, auch nur einen Finger breit vom Wege der Tugend abzuweichen. Bancbans Gelassenheit spricht aus ihr, wenn sie in ruhiger Würde als Frau und Edeldame, ohne Zornesausbrüche, zu Herzog Otto sagt:

Da gilt kein Wunsch und selber kein Befehl.

Lange hält die schöne Gelassenheit an. Wenn aber der Prinz es wagt, ihres Gatten zu spotten, an Ernys Liebe zu dem Gemahl zu zweifeln, da wallt die Entrüstung in ihr auf, da empört sich in ihr jeder Blutstropfen gegen den Mann, der an keine Frauentugend glaubt und jedes heilige Recht mit Füßen treten will, da lehnt sich die freie Ungarin gegen den Despotismus dieses Fremden auf und sie kann dem schmeichelnden, verführerischen Liebeswerben des Prinzen nichts erwidern als immer wieder kalte Worte der Zurechtweisung, der unverhüllten Verachtung, des unbesiegbaren Mißtrauens. Mit herausfordernder Ge-

ringschätzung hört sie seine Verteidigungsreden an. Eine viel zu weltunerfahrene, eine viel zu einfache, nicht komplizierte Seele, ahnt sie nicht, daß der Prinz zum Teil die Wahrheit spricht, daß in seiner Brust nicht nur Dämonen hausen, sondern auch gute Geister sich regen, und sie findet den Schlüssel nicht, der in dieser Stunde zu des Prinzen edlerem Selbst führt.

Tilg' erst den Schimmer dort aus deinem Auge,
Der, lauernd, sich gelung'ner Pläne freut.

ruft sie in instinktiver Erkenntnis aus und der Dichter gibt hier zum zweiten Male einer Lieblingsansicht von ihm Ausdruck, nachdem er schon in Alfred dem Großen Edred zu seinem Sprachrohr gemacht.

Der Menschen Tun ist scheinbar und kann trügen,
Das Wort, von Luft gezeugt, ist wie sein Vater Luft,
Doch Gottes Schrift in eines Menschen Auge
Ist wie der Schreiber wahr und kann nicht lügen.

Das einfache Naturkind, das Erny trotz ihres gräflichen Ranges immer ist, urteilt nach der Schrift Gottes in des Prinzen Auge und der Abscheu vor diesem unwahren, ränkesüchtigen, alles Bösen fähigen Manne lodert klugheitraubend in ihr auf, bis sie erkennt, daß er es ernst meint mit seinen mörderischen Drohungen, daß seine schreckliche Rache sie treffen, vernichten wird. Aber ehe sie sich von den rohen Schergen ergreifen, ihren edlen Leib von Henkersknechten anpacken läßt, eher stirbt sie als freies Weib und freie Ungarin, mit ihrem Blute ihre Tugend zahlend und besiegelnd.

So wenig wie in König Ottokar steht im Treuen Diener eine Frau im Mittelpunkt der Handlung. Doch haben Gertrud und Erny in der Tragödie der Treue eine viel

größere, eine unmittelbar aktive Bedeutung und gehören zu den Hauptpersonen. Hier wie dort mußte der Dichter sich an die Überlieferung halten, über den historischen Kern erst fließt das edle Metall seiner Psychologie zu den tönenden Glocken der beiden Frauencharaktere. Wie verschieden sie auch gestimmt sind, ihrer beider Zungen geben beredtes Zeugnis von der hohen Kunst ihres Schöpfers.

Elga

Vielleicht sind wenig Städte der Welt so geeignet, dem kunstliebenden Laien, der sich durch keinerlei Vorurteil der Tradition und der Pietät sein unbefangenes Urteil trüben läßt, die tiefe Ehrfurcht vor den Meisterwerken der Malerei verflossener Jahrhunderte einzuflößen wie München. Da stehen in der alten Pinakothek vor den Murillos und Rubens, vor den Tizians und Dürers brave Maler und kopieren die blühenden oder tiefen Farben, die mit reiffster Kunst gemalten Gestalten, an deren Vollendung wir uns so gewöhnt haben, daß sie uns wie bei den uns alltäglich begegnenden Schöpfungswundern der Natur schon als etwas Selbstverständliches erscheinen. Aber ein einziger forschender Blick auf eine Kopie ringt uns sofort die große Ehrfurcht vor jenen Meisterwerken ab. Es ist oft nur eine ganz kleine, scheinbar unbedeutende Abweichung vom Original, eine längere oder kürzere Linie, eine härtere Farbe, ein weniger tiefer Schatten — doch welch ein Unterschied, viel tiefer als die Differenz zwischen der Arbeit der Hand und jener der Maschine! Und dann wandert man von der Pinakothek zur Schackgalerie und steht ergriffen, in ehrfürchtigem Erstaunen vor den Kopien nach den großen Italienern, die Lenbach für den Grafen Schack gemalt — eine Kongruenz in Farbe und Zeichnung zwischen Original und Kopie, die sich neben der andachtsvollen Bewunderung ein tiefes psychologisches Interesse erzwingt . . .

Den gleichen seelischen Prozeß löst in der Literatur die Behandlung desselben Stoffes durch verschiedene Dichter aus, wenn auch natürlicherweise hier von Original und Nachahmung nicht gesprochen werden kann. Daher ist nicht nur für den Literaturforscher, sondern auch für den laienhaften Kunstgenießenden der Vergleich verschiedener Dichterwerke, die den gleichen oder einen ähnlichen Stoff behandeln, nicht nur interessant, sondern auch wesentlich geeignet, ihm das Verständnis für hohe, für wahre Kunst zu erschließen.

Gerhard Hauptmann hat die Novelle Grillparzers „Das Kloster von Sendomir" dramatisiert — hier stellt sich der Vergleich von selbst ein, erhält aber erst seine große Bedeutung durch eine Zusammenstellung mit einem anderen modernen Werke, das mit dem Kloster von Sendomir scheinbar nicht die geringste Wesensverwandtschaft teilt, in Wahrheit aber trotz des ganz verschiedenen Milieus und der ungleichen Handlung der Grillparzerschen Dichtung viel näher steht als das Drama Hauptmanns: das ist Marie v. Ebner-Eschenbachs Roman „Das Schädliche". Und da ist es denn von unsagbar köstlichem Reiz zu verfolgen, um wieviel verwandter Marie v. Ebner-Eschenbach mit ihrer in der Gegenwart spielenden, mit „modernen Augen" geschauten Erzählung dem großen Landsmann steht als der Dramatiker Gerhard Hauptmann, der sich in äußeren Dingen mit soviel photographischer Treue an die Novelle Grillparzers hält. 1827 schreibt der Dichter des „Ottokar" und des „Treuen Diener" das Kloster von Sendomir und siebzig Jahre später faßt Ebner-Eschenbach den Charakter der jungen Heldin in dieselbe Facette wie Grillparzer seine Elga; nur daß sich bei der modernen Dichterin uns sofort das Charakteristikum der Heldin in das moderne Wort faßt, das Grillparzer sicherlich nicht

gekannt hat: moral insanity. Wie in „Das Schädliche“ das Sittengesetz in der unerbittlichen Strenge seiner höheren, auf die Ziele der Menschheit gerichteten Satzungen den Tod des Individuums fordert, das jenes höhere Sittengesetz verletzt, so richtet Grillparzers Starschensky nicht die Ehebrecherin, sondern vernichtet in Elga „das Schädliche an sich“, die unverbesserliche Verlogenheit und die elende Feigheit, die jenes Weib unter das Niveau der Tiermutter hinunterreißt.

Nicht eine Sekunde lang fragt man sich, inwieweit Grillparzers Elga für die unglückliche Heldin der modernen Dichterin Richtung gegeben hat. Man fühlt, daß hier jede Anschauung, und wäre sie auch ganz unwillkürlich, ganz unbewußt geschehen, ausgeschlossen ist. Aber für Grillparzers Kunst und ihren Ewigkeitswert gibt es wohl nicht leicht eine so empfindliche Goldwage wie die Ähnlichkeit seines Problems mit einem des zur Neige gehenden Jahrhunderts, das auch in Dostojewskys Romanen „Raskolnikow“ und „Die Brüder Karamasow“ als Komplementärfarbe hineinspielt: das Problem, darf ein einzelner in eigener Sache Richter sein über Tod und Leben?

In keinem seiner Werke liegen auf der Frauengestalt so tiefe Schatten wie auf Elga; es ist, als wäre sie in dunklen Samtkleidern auf dunklen Hintergrund gemalt, so daß alles Licht des Bildes nur auf ihr Gesicht fällt. Aber auch dieses Antlitz nur im Profil und daher fremd, geheimnisvoll, rätselhaft. Das mag kein Zufall sein. Was wir von Elga erfahren, nimmt seinen Weg durch Starschenskys Seelenkunde, seine Kenntnis des weiblichen Herzens. Und diese ist ganz unzureichend. Bis zu seiner Bekanntschaft mit Elga hatte sich Starschensky von den Frauen ganz fern gehalten; er wußte nichts vom Weibe,

kannte die Frau nicht einmal als Mutter. Bei Gerhard Hauptmann lebt die gute, edle Mutter Starschenskys in seinem Hause, er wurde von ihr erzogen, sie ist seine Vertraute, seine Freundin. Grillparzer geht bei der Charakteristik Starschenskys viel folgerichtiger vor. Sein Held ist der Typus des starken, einfachen, gesunden Mannes mit seiner strengen Rechtlichkeit und Wahrhaftigkeit, mit der Herzensgüte eines Neufundländers und der etwas kleinlichen Pedanterie Bancbans, ein Kriegsmann von untersetztem Körperbau. Ihm fehlt alles Feminine, Weiche, Biegsame, er hat für das Seelische im Weibe kein Organ. Er braucht das Weib, aber er ist nicht vom Weibe abhängig. Und wenn ihn auch das Sinnenleben für eine Zeitlang glücklich sein läßt, ihn zu einem neuen Leben emporschwingt, so ist es doch nur das Niedere, das sinnliche Bedürfnis, das ihn dem Weibe zuführt. Mit dessen Innenleben hat er nichts gemein, im Gegenteil, es ist ihm etwas Fremdes, seiner Natur Entgegengesetztes, mit dem er sich doch nicht finden kann. Nie hat sich Starschensky um das Seelenleben Elgas gekümmert, sie war ihm eine terra incognita von Anfang bis zu Ende. Auch in den langen Jahren seiner Buße grübelte er, forschte er nicht nach dem Charakter seiner Frau, blind ging er an dem Innenleben Elgas vorbei, blind rannte er in sein Verhängnis. Ihm fehlt der Schlüssel zu der Seele seines Weibes, er kennt nur die Handlungen Elgas, wird sich über deren Motive nicht klar. Und eben darin, in der knappen, sparsamen Charakteristik, die unsere Phantasie zu so viel eigener Arbeit anregt, in dem geheimnisvollen clair obscur dieser Novelle, aus deren Halbschatten doch die brennendroten Farben der Leidenschaften blutig hervortreten, liegt der kaum zu definierende Reiz der Erzählung.

Elga besitzt jenes Fluidum des „Weibchens“, das un-

mittelbar, ohne kupplerische Hilfe koketter Verführungskunst, sofort wirkt. Starschensky wurde von der Liebe augenblicklich ergriffen, als Elga im Dunkeln seine Hand ergriff. Allerdings, der Starost war „reif für die Liebe“. Sein gänzlicher Mangel an Umgang mit Frauen, seine bisher gebundene Phantasie und Sinnlichkeit knechteten ihn zu einem willfährigen Opfer der Liebe und eben das Abenteuerliche des Vorfalles reizte den bisher so einsam, so verschlossen lebenden Grafen mit dem ganzen Reichtum seiner gesammelten und aufgesparten Leidenschaft. Er erkennt in der Finsternis einen weißen Hals und weiße Arme und seine noch nicht desillusionierte Phantasie, die rege, starke Einbildungskraft des Halbbarbaren, raunt ihm blitzartig ins Blut, daß zu diesem leuchtenden Weiß, zu der weichen Hand, der jugendlichen Stimme, deren Schluchzen und Zittern sein Herz bereits gerührt, für ein weicheres Gefühl empfänglich gemacht, auch das übrige stimmen müsse.

Während die Barbara des armen Spielmannes durch ihr Äußeres verurteilt ist, die grobe Sinnlichkeit, das niederste Begehren wachzurufen, hat Elga von der Natur die siegreiche Schönheit edelster Vollendung erhalten, die durch den Kontrast von Haar und Auge, die pikante Oberlippe, die üppigen Formen des jungen Körpers bei schlanker Biegsamkeit mit stärkstem Reiz auf das Spiel der Einbildungskraft wirkt, auf das Gesetz der Illusion, in dem idealen Körper die ideale Seele vorauszusetzen. Und diese berückende junge Schönheit, dies Sonntagskind der Natur, lebte in bitterster, verzweifelter Armut. Grund genug für den großmütigen und einfachen Starschensky, der nichts von der Lebensroutine seiner Landsleute an sich hatte, um für Elga die Zärtlichkeit und Wärme des Schützers zu empfinden.

Der Umschlag in der Lage Elgas und ihres Vaters von ärgstem Elend zur gesellschaftlichen Wiedereinsetzung war zu groß, die Freude des Mädchens, sich endlich wieder in anständigen Kleidern zu sehen, zu lebhaft, die Hoffnung auf eine lachende Zukunft zu hinreißend, als daß der Kuß, mit welchem Elga für sein Bemühen, seine Fürsorge dankte, nicht aufrichtig gewesen sein sollte. In jenen Tagen stellt der edelmütige Graf für die Tochter des verarmten Starosten eine glänzende, genußreiche Zukunft dar — da identifiziert sie die Person Starschenskys mit dem Lose, das ihr an seiner Seite winkte, und darum war es wohl keine Komödie, keine berechnete Koketterie, wenn ihr Auge gedankenvoll und betrachtend auf ihn geheftet war und er einigemal nur durch schnelles Zurückziehen seiner Hand es verhindern konnte, daß Elga einen Kuß darauf drückte. Noch hat des jungen Mädchens Seele nicht seinen Halt verloren, noch kämpft sie mit ihrem Vater um ihre Liebe, ihr Glück. Oginsky, der Genosse ihrer Kindheit und Jugend, sollte zurückkehren und das glänzende Los an Starschenkys Seite verblaßt neben dem Silberglanze ihrer Liebe zu Oginsky. Aber ihre Verlogenheit — nicht des Wortes, sondern des Tuns — kündigt sich schon jetzt an. Vor Starschensky heuchelt sie Sitte und Wohlerzogenheit, wie sie ihrem Stande als Adlige entspricht, indes sie sich durch die gemeinen Ausdrücke und Schimpfworte ihres Vaters durchaus nicht verletzt fühlt: sie ist ihrer Umgebung würdig.

Und nun beginnt Elgas sittlicher Verfall, in seinem Ursprung von der Entartung ihres Vaters und Oginskys eingeleitet, in der Folge dann ein Produkt ihrer rein sinnlichen Natur. Der Starost achtet nicht der Tränen seiner Tochter, sie nicht mit dem Grafen, sondern mit Oginsky zu verheiraten, mehr noch, er kauft das Herz

seines Kindes von ihrem Geliebten los, und dieser geht auf den schmählichen Handel ein. Wohl haben hier scheinbar Vater und Geliebter den tiefen moralischen Fall Elgas auf dem Gewissen ... aber hatte sie nicht an Starschensky ein ebenso hohes sittliches Muster wie an Vater und Geliebten das Beispiel schlimmster moralischer Entartung? Jede Frau mit einer stolzen Seele und einem auch noch so geringen Hab und Gut von Selbstachtung müßte nach diesem herzlosen, feigen Verrat des Geliebten sich in bitterstem Ekel von ihm abwenden und in die Arme des edlen Grafen flüchten — Elgas niedere Leidenschaft setzt mit einem einzigen Sprunge über alle Moral hinweg. „Auch bekenne ich, mit der Tochter des Starosten Laschek unerlaubte Gemeinschaft gepflogen zu haben; vor und nach ihrer Vermählung mit dem Grafen Starschensky,“ bekennt Oginsky dann drei Jahre später. Gebrandmarkt, ehrlos bis in die Wurzel, steht das Liebespaar vor uns. Oginsky läßt sich für Geld seine Ansprüche an Elga abkaufen und hält nicht einmal diesen Pakt ein ... ist seine oder Elgas Leidenschaft so gewaltig, daß sie alles zertrümmert, was an Rechts- und Ehrbegriff in ihm noch erhalten ist? Es ist anzunehmen, daß hier Elga die Verführerin war. Vielleicht, daß sie ihn, nachdem sie von dem schmählichen Handel Kenntnis erhalten, aufgesucht, ihn mit Vorwürfen überhäuft, über ihren Schimpf und ihr klägliches Los in Schluchzen ausgebrochen; daß der wie so viele charakterlose Menschen weichmütige Oginsky ihre Tränen nicht sehen konnte, sie seiner ewigen Liebe versichert, sich selbst als das unselige Opfer ihrer gemeinsamen bitteren Armut hingestellt hatte. Vielleicht, daß sie ehrlich bleiben und voneinander für immer Abschied nehmen gewollt, daß aber dann die Leidenschaft sie übermannte und sie im Sinnestaumel auf Ehre und Gewissen vergaßen.

Vielleicht, daß anfangs, bei den nächsten heimlichen Zusammenkünften, das Schuldbewußtsein sich regte. Aber die Leidenschaft riß alle Schranken nieder und das Schuldbewußtsein zerstob in dem Wirbel von Zerstreuungen, von Geräusch und Glanz des berauschenden Hoflebens. Die Feste folgten einander — wie hätte da Elga Einkehr in sich selbst halten, die übergroße Kraft zur Umkehr finden sollen? Schwer konnte ihr das Lügen nicht werden, gehörte sie doch gleich ihrem Vater, ihren Brüdern zu den Deklassierten, den Entgleisten, deren Leben längst auf unsicherer Basis ruhte und zu der Liederlichkeit fahrenden Volkes herabgesunken war, die aber ihre vornehme Abkunft nicht vergessen konnten. Gerhard Hauptmann gibt Elga einen Zug ins Große, Geniale, der ihrem Tun den Charakter des Liederlichen nehmen müßte, wenn diese Elga nicht genau so verlogen wäre wie die Grillparzers. „Ich habe schon einigemal steile Berge müssen ersteigen. Es lockte mich etwas hinauf ... ich wollte der Sonne, dem Himmel und dem lieben Gott näher sein; was weiß ich! ... Der Tod geht einem zur Seite, fast sichtbarlich, und jagt einen immer tiefer ins Leben: hie kalt, hie heiß, hie Grausen, hie Glück ... Ich stehe ganz gut mit dem Tode, besser, als ihr mir zutraut. Er verdirbt mir die Laune nicht halb so wie euch. Als ich damals am Krankenbette des Vaters stand, ohne Brot, ohne Geld, in einer Spelunke von Warschau, da rief ich ihn und erkannt' ich ihn. Und weißt du, was er mich lehrte, Mutter? Er lehrte mich lachen! Er lehrte mich auf eine ganz besondere Weise über vielerlei ernste Dinge des Lebens lachen." Gerhard Hauptmann sucht Elga zu adeln, ihren Treubruch vor ihrem Gewissen zu rechtfertigen. Diese Elga schafft sich selbst ihre Moral, kraft ihrer geistigen Souveränität. Und sie darf es. Wer mit dem Tode Zwiesprache hält, wer den

tiefen Blick des Triumphators ohne Wimpernzucken erwidert, dem bleibt im Auge etwas von der Erhabenheit des Weltgeistes: er lernt nach größeren Begriffen werten, lernt die eisernen Gesetze erkennen, dem jedes Individuum kraft seiner Blutmischung untertan, lernt es, sich selbst verstehen und die eigene Schuld als etwas Unabwendbares erkennen — aber er wird sie mit tiefem Leid erkennen und das Bewußtsein der eigenen Sünde und ihrer Freisprechung durch sich selbst ist von einer ans Erhabene streifenden Trauer über die elenden Niedrigkeiten der menschlichen Natur begleitet. Allein Menschen von dieser Höhe der Lebensauffassung sind niemals geborene Lügner. Das aber ist Gerhard Hauptmanns Elga und darum ist sie unrichtig geschaut. Wer sich so leicht und schnell in die Lüge findet, wie sie in der Szene mit Dortka, der ist kein wahrhafter Mensch. Ja, in der sechsten, der Schlußszene, da ist Elga wahr und da wird sie auch groß, da entsühnt sie sich selbst. Stärker als der Lebenstrieb, der sie bei der Lüge verharren, als Meineidige an ihres Gatten Seite treten heißt, ist ihre Liebe zu Oginsky und ist ihre innere Wahrhaftigkeit. Röchelnd wirft sie sich über den Toten und bekennt sich zu ihm und wenn sie voll Haß, Grauen und Ekel vor dem Grafen zurückweicht, dann stimmen wir in dieses Verdammungsurteil ein: der Starschensky Gerhard Hauptmanns ist Masochist schon von der Szene an, wo er den Schmetterling an Elgas Brust zerdrückt. Widerlich ist sein grausames Spiel mit Oginsky, widerlich der Zynismus, in dem er sich gefällt, widerlich der Hohn, mit dem er Elgas Lügen geißelt und verabscheuenswert seine haltlose Schwäche, nachdem Elga ihre Größe wiedergefunden, ihre verbrecherische Liebe bekannt. Flehentlich nähert er sich ihr, die ihm unverhüllt ihren Haß zeigt, und damit schnellt die Wage seines Wertes blitzschnell

hinunter und Elga überragt hoch den erbärmlichen Gesellen.

Damit aber verschiebt sich das ganze Problem. Starschensky richtet nicht wie bei Grillparzer das verletzte Sittengesetz, zu dessen Hüter er sich durch seine eigene ethische Reinheit berufen glaubt, der Starschensky Hauptmanns tötet den Nebenbuhler, den er beneidet und der noch im Tode Sieger bleibt über ihn. Dieser Starschensky ist feige. Bei Grillparzer stellt sich der Graf dem verworfenen Edelmann zum Zweikampf und will ihn zum Fechten zwingen, bei Hauptmann wird Oginsky überfallen und von den Dienern getötet. Sein Starschensky stellt den toten Oginsky der Ehebrecherin gegenüber, der des österreichischen Dichters den lebenden. Ist sich Gerhard Hauptmann in der Charakterzeichnung Starschenskys treu geblieben? Zeigt nicht sein Graf anfangs eine Kindlichkeit der Seele, die sich nur die ganz gesunden, ganz intakten, ungebrochenen Menschen bewahren und wohl zu dem bis zum Schlusse seelisch unverbrauchten, beinahe etwas einfältigen Starschensky Grillparzers paßt, nicht aber zu dem späteren Masochisten, der sein Opfer foltert? Bei unserem Dichter hat der Graf bis zu seinem Zusammentreffen mit Elga keinen Umgang mit Frauen gehabt und seine gesunde, durchaus reine Sinnlichkeit beschwingt seine etwas schwerfällige Seele, daß er nun die ganze Welt mit Liebesaugen betrachtet wie einer, dem plötzlich die Gabe verliehen ward, die Sprache der Vögel und anderer Naturwesen zu verstehen. Diesen psychologischen Vorgang behält Gerhard Hauptmann bei seinem Grafen bei; dieser versichert seiner Mutter, er habe, ehe er Elga kennen gelernt, zwanzig Jahre wie im Kerker gelebt, lichtlos, widerwillig schimmeliges Brot nagend. Aber ist es denkbar, daß der spätere grausame Feigling aus einer

schweren und doch kindlichen Seele heraus einsam und menschenscheu mit seiner Mutter lebte, daß ihm „sinnieren, grübeln, sorgen und bangen" im Blute liegt? Nein, der Starschensky des Anfangs ist jener des Schlusses nicht mehr. Geniale Naturen mit der Zwiespältigkeit ihres Wesens, mit den reichen Charakteranlagen von oft ganz heterogener Natur, können durch ein schicksalschweres Ereignis mit einem Male scheinbar „verwandelt" werden, indem eine Seite ihres Wesens aus ihrem bisher latenten Zustand plötzlich gelöst wird, die anderen edleren Eigenschaften, die ihren Träger bis zu dieser Zeit determinierten, unterdrückt und dadurch der ganze Charakter ein anderes Gepräge gewinnt, zum Erstaunen aller Seelenunkundigen. Aber Starschensky ist das Gegenteil von Genialität und so ist er gleichsam der Formel, die ihm Gerhard Hauptmann verlieh, entwischt und sein Wesen zuckt nun in unwahrer Tragik durch das Drama. Diesen Mann mußte die stolze Adlernatur Elgas verachten und ihr Ehebruch mußte in ihren Augen als etwas jenseits von Gut und Böse Stehendes erscheinen, weil es für sie unentrinnbare Notwendigkeit ist.

Nicht auf diese Elga, auf diejenige des österreichischen Dichters paßt es, was der Hausverwalter von seiner Herrin zu Dortka sagt: „Sie war eine Dirne, als er die Bettlerin fand in den Straßen von Warschau. Ein Ungeziefer, das er auflas und heimbrachte. Ein Vampyr ist sie und trank ihm das Blut aus der Brust."

Die Elga Grillparzers ist nicht das komplizierte Wesen Hauptmanns, in ihr steckt nicht ein Dämon der Sünde, der stärker ist als sie. Sie sinkt einfach immer tiefer hinunter in das rein Animalische wie Hunderte ihrer Landsleute. Starschensky sieht sich durch die Verschwendung seiner Schwäger zu größter Sparsamkeit genötigt und erkennt die Notwendigkeit, auf seinen Gütern zu leben und den

Hof zu verlassen. Elga willigt zu seiner großen Überraschung sofort ein. Das mag anfangs wohl hauptsächlich die Folge ihrer Schwangerschaft sein. Aber Elga lebte mit ihrem Gatten noch zwei Jahre nach ihres Töchterchens Geburt in ländlicher Abgeschiedenheit, ohne je den Wunsch nach einem weniger einförmigen Leben zu verraten. Wie kam das? Sie, die früher so gern bei den Festen geglänzt, deren Geschmack für rauschende Lustbarkeiten sich im ersten Jahre ihrer Ehe immer bestimmter ausgesprochen hatte, begnügte sich jetzt mit den häuslichen Freuden. Und doch ist dieser Zug an Elga nicht falsch. Ihre aufs materielle Genießen gerichtete, immer mehr in das rein animalische Leben verfallende Natur ist vollständig zufrieden. Wäre sie reich gewesen und Oginskys Frau geworden, hätte sie ihm die Treue gewahrt und eine der „tugendhaften“ Frauen abgegeben, deren negative Moral in den meisten Fällen ihr einziger Vorzug ist. Elga wurde „satt“, befriedigt; ihre Sinne durch Oginsky, ihre Ansprüche an Wohlleben, Luxus und Bequemlichkeit durch ihren Gatten, die geringen Anforderungen ihres Herzens durch ihr Kind, das Kind ihrer Sünde. Die Elga Grillparzers hat denselben gebieterischen, ja tyrannischen Lebenstrieb wie jene des modernen Dichters, aber bei jener ist er noch ganz Instinkt, noch ganz Urform, eben nichts anderes als elementarer, unbezähmbarer, noch ganz unbewußter, dunkler Trieb — bei Hauptmanns Elga ist der tolle Lebensgenuß, der sie zu Ehebruch und Lüge treibt, ein Symbol für den gewaltigen Zweikampf, den vor ihren Augen Leben und Tod miteinander fechten. „Einst werd' ich Staub sein, aber heute leb' ich!“ Ihr Charakter erhält durch ihr eigentümliches Verhältnis zum Tode eine höhere Weihe, es ist etwas von der Kraft eines Übermenschen in ihr, für den dieses kurze Dasein nicht hinreicht, um sein ganzes unge-

stürmes Wollen, seinen immensen Lebenstrieb auszutoben. Hauptmann läßt sie ganz richtig sagen: „Nimm Leben von mir, ich habe genug für zwei.“ Der Tod ist ihr großer unerbittlicher Gegner, weil er ihr Ich einst vernichten wird, und er ist zugleich ihr einziger Freund: da das Erdendasein oder wenigstens die Zeit- und Gesellschaftsschichte, in der Elga lebt, ihren ungeheuren Glückshunger nie befriedigen, das Übermaß ihrer Lebensenergie nie zum vollen, restlosen Ausleben bringen kann, so ist der Tod die Erlösung einer qualvollen Halbexistenz. Elga und ihre Brüder werden beständig gehetzt von dem bleichen Gesellen, der so ruhig, so unbewegt gleichmäßig hinter ihnen daherreitet auf seinem schwarzen gespenstischen Rosse und der ihre Kindheit, ihre Jugend mit seinem Verwesungshauche erfüllte ... „Es lohnt nicht, das Leben langsam und zahm zu leben,“ — „es kommt mir vor, als liefen wir alle herum mit dem abgebrochenen Speer im Rücken,“ sagen die beiden Brüder.

Von dieser höheren Artung, von dieser unseligen inneren Gebrochenheit, von diesem tragischen Drang zum Verbrechen als Erlösung von der Todesfurcht, als Betäubung der inneren Lebensangst hat die Elga Grillparzers gar nichts. Sie ist trotz ihres Todes kein tragischer Held. Die Formel ihres Charakters ist einfach genug: wenig Widerstandskraft der guten Elemente gegenüber den brutaleren, übermächtigeren Anlagen. Lebenstrieb in seiner einfachsten, rohesten Form; Dirnencharakter mit der Lüge und der Heuchelei als der instinktiven Schutzwaffe primitiver Naturen; grobe Sinnlichkeit ohne Phantasie; Abneigung gegen edle, wahrhafte Naturen und Vorliebe für Menschen ihresgleichen. Elga hat nichts von der schillernden und deshalb oft berückenden Flitterseele der Jüdin von Toledo, nichts von der Aufrichtigkeit der anderen

Ehebrecherin, der treulosen Frau König Ottokars, wenn sie auch deren Verachtung des Gatten teilt.

In der Einsamkeit ihres Landlebens versumpft ihr Charakter vollständig, auch ihre Phantasie, die gefährliche Mitgift schöner, koketter Frauen, ist versiegt, wenn sie jemals vorhanden war. Nichts ist geblieben als die satte Freude am Besitz, die animalische Lust an dem Wohlleben, das mit seiner reichen Bequemlichkeit, seiner ruhigen Behaglichkeit so wohltuend abstach von der häßlichen, widerlichen Armut ihrer Jugend, von der angstvollen Unsicherheit ihrer früheren Existenz. Aber diese laue Woge rein physischer Lustgefühle wurde nicht vom Silberschaum der Dankbarkeit gekrönt. Elga verachtete ihren Mann, schätzte ihn gering genug ein. So wenig Starschensky das Seelenleben Elgas kannte und verstand, so wenig begriff Elga den Charakter ihres Mannes. Sie war ihm nicht Gattin, nicht Geliebte, sie war für ihn — kraft ihrer Natur — nur die Dirne. Ihre Macht über ihn baute sie auf keinen anderen Felsgrund als den seiner Sinne und — überschätzte in wahrem Dirnentume diese Macht.

Starschensky trug unbewußt immer das tiefe, ahnungsvolle Mißtrauen gegen seine Gattin in sich. Da sich sein Verhältnis zu ihr nicht auf der Übereinstimmung ihrer Seelen aufbaute, nur auf der rein physischen Leidenschaft, so lauert in seinem tiefsten Innern das ganz instinktive Mißtrauen in die Treue der Sinne, um sofort auf sein Opfer loszustürzen, als sich nur ganz vage Verdachtsgründe, bei den nächtlichen Besuchen in der Warte sei Elga im Spiel, erheben. Im Gefühle seines Unrechtes, das heißt in dem Wahne, Elga sei rein und unschuldig, empfindet dann der großmütige Graf nach seinem tugendhaften Weibe eine von den Schlacken rein sinnlicher Leiden-

schaft befreite Sehnsucht, wie er sie „in den Tagen des ersten Begegnens, der bräutlichen Bewerbung kaum je empfunden".

In der Szene nach Dortkas vermeintlicher Entlarvung ist Elgas Dirnencharakter, ihre kaltblütige Verlogenheit, ihr schauspielerisches Talent fast typisch gezeichnet. Ihre stille Wut darüber, daß Dortka ertappt ist und Starschensky nun wachsam werden würde, äußert sich in der Kälte und Teilnahmslosigkeit, mit der sie ihn anfangs bittet, die Ruhe des Hauses nicht durch sein lautes Schelten zu stören. Sie hat für ihren Gatten die dirnenhafte, boshafte Verachtung, weil er ihr wahres Wesen nicht durchschaute, ihre Maske für ihr wahres Gesicht gehalten. Darum fürchtet sie ihn nicht, unterschätzt ihn, hält ihn für den willenlosen Sklaven seiner Leidenschaft. Der Instinkt der Deklassierten gibt ihr das Verteidigungsmittel zur Hand, die Rolle des Anklägers zu übernehmen, um nicht in die des Angeklagten verfallen zu müssen, und mit den Tränen und dem Verschließen der Schlafzimmertür macht sie von dem Requisit jeder sittlich angefaulten Frau Gebrauch. Nicht umsonst läßt Grillparzer den Mönch berichten, der Graf sei wie vom Donner gerührt gewesen. Daß eine edle Frau ein Mädchen in unmittelbarer Umgebung behalten will, das leichtfertig einen Liebhaber hat, verstieß gegen jede Ehrbarkeit und Sitte. Umso unfaßbarer mußte es dem Grafen darum erscheinen, daß sich die Gräfin mit dem sittenlosen Mädchen identifizierte, um der Dienerin willen Partei gegen ihren Gatten nahm. Mit einem Male tat sich dem gequälten Manne der ganze Abgrund auf, der zwischen ihm und seiner Frau gähnte, und die verschlossene Tür des Schlafzimmers offenbarte ihm symbolisch Elgas Auffassung der Ehe und des Weibes.

In der Stille der Nacht hat Elgas leichtfertige Miß-

achtung ihres Gatten ihr den Kriegsplan diktiert. Ihre Verstellungskunst übt auf den einfachen, geraden Starschensky seine Wirkung, sein Verdacht wird eingeschläfert, wie von einem wohltuenden Narkotikum mit denkkraftbetäubender Wirkung. Starschensky wollte, mußte an Elga glauben, und so schloß er die Augen vor dem aufdämmernden Lichte tödlicher Wahrheit, bis das Porträt Oginskys jeden Zweifel erstickt. Und Elga ist immer noch ruhig, vertraut auf die unbesiegbare Macht ihrer Schönheit, unterschätzt den Verstand ihres Gatten. Sie setzt bei dem von Warschau zurückgekehrten Grafen ihr Spiel fort. Wenn sie sich am Morgen nach seiner Rückkehr beklagt, daß ihr Gatte sie vernachlässigte, ist diese Unzufriedenheit echt; baute sie doch ihre Ehe nur auf der Leidenschaft auf, ohne eine Ahnung zu haben, daß seelische Gemeinschaft, Pflichtgefühl und Treue ihren Gatten an sie fesseln könnten, auch wenn die heiße Liebe der Sinne erloschen wäre. Ihre niedrige Seele, jeder Hochherzigkeit, jedem großmütigen, edelsinnigen Verzeihen verschlossen, weiß nicht, daß Naturen wie Starschensky auch Fehler des Temperamentes verzeihen, wenn nur eines nicht brüchig wird: die Aufrichtigkeit. In der Beschränktheit ihres ethischen Horizontes lügt sie den Gatten an, will ihm eine Liebe vortäuschen, die er, der Großmütige, Gerechte, von dem jungen, schönen, lebenslustigen Weibe gar nicht verlangt, erkennt nicht, daß der Graf noch immer nicht den Glauben an den edlen Kern ihrer Natur verloren hat. Er wäre bereit, ihr zu verzeihen, daß sie ihn, den schwerfälligen Mann, nicht liebt; er hofft, daß sie in den Zerstreuungen des genußliebenden Warschau Oginsky vergessen lerne. Sie aber heuchelt; dieselbe Frau, die gegen ihren Gatten für die Dienerin Partei nahm, glaubt jetzt ihm das herrliche Gedicht der großen Liebe bis über

den Tod vortäuschen zu können. Ihr Doppelspiel bebt nicht davor zurück, ihren Buhlen, den Vater ihres Kindes, um dessentwillen sie die Ehe brach, als den schlechtesten unter all den schlechten Genossen ihrer verworfenen Brüder zu bezeichnen ... Starschensky muß sich abwenden, um nicht seinen bitteren Zorn schon jetzt zu verraten. Ach, nur wahr sollte sie sein, wahr und aufrichtig, nicht so durch und durch verlogen. Das ist sein großer Schmerz. Nicht, daß sie Oginsky liebt, erfüllt ihn mit so tiefem Weh, sondern ihre schreckliche Verlogenheit. Aber wurmstichig von Kindheit an, aufgewachsen neben einem sittlich niedrig stehenden Vater, an der Seite verkommener Brüder, hat sie in ihrer Intelligenz kein Organ für sittliche Forderungen. Sie krankt an moral insanity und all ihr Denken ist daraus zu erklären. Darum traut sie auch ihrem Gatten, dessen verändertes Wesen ihr doch auffällt, sofort zu, im Turme eine glückliche Geliebte verwahrt zu haben. Nicht Eifersucht ist es, was sie darüber empfindet, nur die Sorge, jetzt als Geliebte entthront zu sein und ihre Macht über ihn zu verlieren. Und keine Reue, keine Scham, auch keine stolze, aufrichtige Wallung — nichts als Lug und Trug, nichts als die feige Furcht, die materiellen Vorteile, die ihr diese Ehe gebracht, etwa einbüßen zu müssen. So durch und durch erstorben ist jedes sittliche Gefühl in ihr, daß sie beinahe von ihrer eigenen Schuldlosigkeit überzeugt ist. Daher ihre Anklagen, daher ihr fortgesetztes Leugnen, als Starschensky in seinem unendlichen Weh dennoch zögert, die Strafe, die er für sie bestimmt hat, über sie zu verhängen. Noch einmal gibt er ihr oder vielmehr sich und dem verletzten Sittengesetz die Möglichkeit einer Rettung. „Bevor du eintrittst, schwöre mir, daß du selber nie eines gleichen Fehls dich schuldig gemacht, daß du rein seist an dem Verbrechen, dessen du zeihst deinen

Gatten ... Wenn du einen Makel, ich will nicht sagen, ein Brandmal darin entdeckst, so tritt nicht ein in dieses Gemäuer!" Umsonst! Grillparzer hat hier das Wesen der moral insanity meisterhaft gezeichnet. Gerade darin, daß sie sittliche Makellosigkeit und Hoheit simulieren, auch nicht den leisesten Fehler zugeben will, zeigt sich ihre sittliche Verblendung, die Verschobenheit ihrer moralischen Anschauungen, der gänzliche Zusammenbruch jeder gesunden Ethik. Eine Frau, die durch die Macht ihres Blutes, ihres impulsiven Temperamentes schuldig geworden, hätte wenigstens einen Augenblick betroffen über ihre Sünde nachgedacht, diese als solche und damit auch das echte Bild moralischer Intaktheit erkennend; für Elgas moralischen Gesichtswinkel ist dieses so vollständig verschoben, daß sie auch nicht den kleinsten Makel zugeben will, unwissend, daß geringe Makel die Satelliten auch großer Charaktere sind. Um eine unmögliche Reinheit zu bekräftigen, zögert sie nicht, auf das Haupt ihres Kindes einen Meineid zu schwören — da überwältigt den Grafen der Ekel vor der verruchten und zugleich bornierten Verworfenheit dieser Frau und das Gericht nimmt seinen Lauf. Nicht Elga, seine Gattin, nicht die Ehebrecherin richtet Starschensky. Sein riesengroßer Haß hat nichts Persönliches an sich. Er rächt das beleidigte Sittengesetz, das auch von dem Menschen jenen Wahrheitszug fordert, den selbst das Tier verkörpert. Das Tier lügt nicht, das tut nur der Mensch. Darum sinkt ein durch und durch verlogener Mensch unter das Tier hinab. Starschensky d a r f richten — er handelt nicht aus persönlichen Motiven, handelt nicht aus Leidenschaft, nicht im Jähzorn. Alle Subjektivität ist ihm fremd. Selbst den Feigling, den wortbrüchigen Edelmann, tötet er nicht, er fordert ihn zum Zweikampfe, sein eigenes Leben preisgebend. Und

als das elende Weib im Staube vor ihm ihn um ihr armseliges Leben bettelt, da leuchtet noch einmal das Große, das Erhabene seiner Natur auf. Gnade soll sie finden, wenn noch ein Funke Menschlichkeit in ihr brennt. Doch als Elga diese Probe nicht besteht, da sie ihr Kind töten will, um das eigene Leben zu retten und dadurch unter das mütterliche Tier sinkt, da tötet Starschensky das fluchbeladene Weib mit derselben mitleidlosen, ganz objektiven Entschlossenheit, mit der man eine giftige Schlange vernichtet. Marie v. Ebner-Eschenbach hat in ihrer Novelle „Das Schädliche" dasselbe Problem gefaßt, die moral insanity des Weibes und die selbstverständliche, die angeborene hohe Ethik des gesunden, intakten Mannes. Graf Franz tötet sein unseliges, entartetes Kind, das Schädliche, nicht selbst, aber in einer seltsamen, von dem kategorischen Sittengesetz in seinem Innern herbeigeführten Lähmung verhindert er es nicht, daß das schöne junge Geschöpf, sein eigenes heißgeliebtes Kind, erschossen werde — ein Richter wie Starschensky. Ebner-Eschenbach läßt den Grafen berichten: „Ich wollte aufschreien: ‚Zurück!' aber das Wort starb mir im Munde. Alle Pein der Vergangenheit und Gegenwart, alle Schauder vor der Zukunft ballten sich in eine Anklage zusammen. Sie lebt zum Unheil eines jeden, der ihr naht, ist das Schädliche; fort mit dem Schädlichen aus der Welt. Das Schicksal walte! Laß es geschehen!" Und Marie v. Ebner-Eschenbach wandelt mit derselben somnambulen Sicherheit über die schwindelerregenden Höhen der Psychologie und Philosophie dahin wie der Meister, der dann als Greis die Gedichte der jungen Gräfin Dubsky begutachtete, und beide begegnen sich mit dem gigantischen Russen in der philosophischen Auffassung des „angeborenen Gewissens". „Zahlreiche Seelenmessen wurden gestiftet für die Ruhe

derjenigen, die eine rasche Gewalttat hinweggerafft in der Mitte ihrer Sünden; um Vergebung für den Unglücklichen, der in verdammlicher Übereilung Verbrechen bestraft durch Verbrechen.“ Und bei Ebner-Eschenbach heißt es: „In seiner Beichte gibt der unglückliche Vater ein mit verzweiflungsvoller Leidenschaft geführtes Plaidoyer für die Todesstrafe. Es ruft auf zum Vernichtungskampfe gegen das Böse, und der feurige Haß, der aus ihm flammt, hat etwas Hinreißendes. — In diesem Haß hat der Mann Rettung vor dem Zweifel gesucht, der ihn mit wachsender Qual bedrängt haben mag.“

Als Grillparzer seine Novelle schrieb, hatte er bereits Medea gedichtet. Die Kindesmörderin will ihre Tat ebenso büßen wie Starschensky die seine. Noch folgt auf eine Schuld, die, wie von einer höheren, unentrinnbaren Notwendigkeit diktiert, begangen werden muß, die große Sühne — eine grundverschiedene Anschauung von Grillparzers späterer Lebensauffassung. König Alfonso wird durch seine Schuld zu neuen Königstaten angespornt — Starschensky geht an ihr seelisch zu Grunde.

Ob der Stoff zu der Novelle frei erfunden ist? In den Stoffen und Charakteren ist kein ähnlicher verzeichnet, überhaupt kein Stoff aus der polnischen Geschichte. Ob ihm ein zeitgenössisches Ereignis, ein Bild, ein Gedicht Anlaß zu der Erzählung gegeben, wir wissen es nicht. Aus der Darstellung selbst läßt sich kein Schluß ziehen. Das Helldunkel, die beklemmende Stimmung, die über der ganzen Novelle schwebt, der pastose Pinselstrich, die gleichsam hinter dunkeln Schleiern wandelnden Gestalten geben uns keinen Aufschluß. Starschensky hat manche Züge mit Bancban gemein und wurde von dem Dichter mit einer allerpersönlichsten Eigenschaft ausgestattet: dem Behagen an sich selbst. Sonst aber weist er eine feste Ent-

schlossenheit und gesammelte Tatkraft auf, die den Helden Grillparzers selten eignet. Ob er aber ganz objektiv gehalten ist, ob der Dichter nicht in dieser Gestalt Gerichtstag hielt über sich und seine Sinnlichkeit, die ihm nach seinen Tagebuchblättern und seinen Gedichten in hohem Grade eigen war? Und Elga? Sie ist in seinen Werken ihre eigene Gattung, mit keiner anderen seiner Frauengestalten verwandt, nicht mit der ehebrecherischen Kunigunde, nicht mit der Dirne von Toledo. Ihr Wesen, ihre Art wiederholt sich nicht mehr, beschäftigt seine Phantasie nur ein einziges Mal. Niemand hat nach dem Zusammenhang dieser Elga mit den Frauen des Grillparzerschen Lebenskreises geforscht. 1827 stirbt Charlotte v. Paumgarten, heiratet Marie v. Smollenitz, steht Katharina im Hintergrund. „Gemeinheit stand, wo einst ein Engel flog“ ... „Zwei Sphinxen ruhn an der verborgnen Schwelle, das Götterhaupt dem Tierleib angefügt,“ heißt es in seinem Gedichte „Jugenderinnerungen im Grünen“. Dennoch stand keine jener Frauen zu Elga Modell, sie scheint lediglich auf den bunten Teppich seiner Phantasie gestellt — eine Gestalt der Moderne. Sie spukt in den Ehebruchsdramen und Romanen: die Dirne in all der wunderbaren Pracht ihrer Schönheit und der ruchlosen Verworfenheit ihres Charakters — der Fluch des Mannes.

Hero

Ein Gegensatz: die heilige Cäcilie in ihrer doppelten Verzückung von Religion und Musik. Das Angesicht, von schwärmerischer Hingabe zu beseelter Schönheit verklärt und auch der Körper, bezwungen von dem feierlichen Rhythmus der himmlischen Musik, in Bewegungen ausladend, die etwas von den ernsten und langsamen Klängen angenommen haben, unter denen sie sich vollzogen; und daneben ein wüster Trunkenbold, aller seelischen Würde entkleidet, mit den rohen Gebärden viehischen Behagens. Und doch eint diese beiden Pole menschlicher Artung der gleiche Zustand: der Rausch.

Der Rausch, das ist die Erhebung aus der bedrückenden Niederung der grauen Alltäglichkeit; das ist der unbewußte Trieb nach einem Aufstieg über die Unvollkommenheiten der menschlichen Natur in eine andere Dimension, in der alle Schranken des Erdenlebens abgestreift sind und die Psyche nicht mehr mit gebrochenen Schwingen niederstürzt von ihrem stolzen Fluge in die Region der Vollendung, die uns eine unerklärliche und unüberwindliche Sehnsucht ahnen läßt. Die Visionen der Heiligen, die Schönheitsoffenbarungen des Künstlers — alle Verzückung, alle Ekstase, alle Begeisterung: nichts als eine Flucht aus der traurigen, engen Gebundenheit der Materie in eine lichtere und freiere Welt des Geistes.

Rausch alle Mystik, alle Kunst. Und Rausch — die Liebe.

Liebe ist die Vereinigung der Geschlechter zur Erhaltung der Gattung — so predigt die Natur. Doch manchmal beliebt es der Natur, sich selbst zu widersprechen oder sie arbeitet nach Gesetzen, die uns noch verschlossen sind. Dann nämlich, wenn die Liebe, statt zur Erhaltung der Gattung zu dienen, das Individuum vernichtet. Dann verurteilen wir törichte Menschen, die wir die Natur, von der wir doch selbst nur ein Teil sind, zu verstehen und zu befolgen glauben, solch eine Liebe als Rausch, als Wahnsinn.

Aber nur dieser Rausch der Liebe ist ihr großer Zauber. Und er ist der Grund, weshalb Menschen, die noch eines Aufschwunges fähig sind, von den Liebestragödien, denen des Lebens sowohl wie denen der Dichtung, erschüttert werden. Rührung, Bewunderung, Mitgefühl und eine dunkle Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies der Jugend — alles dies löst in uns der Untergang zweier einfacher Menschenkinder aus, von denen die Sage erzählt, und die nichts anderes waren als ein griechischer Fischerjüngling und eine junge Priesterin.

Aber Leander schwamm aus Liebe übers Meer — das ist der Rausch, der Wahnsinn der Liebe, ihre Poesie. Und der Dichter, dem Ekstase und dionysische Begeisterung Lebenselement sind, muß immer von jenen Berauschten angezogen werden, deren trügerische Glücksvision stärker ist als aller Selbsterhaltungstrieb. So mußte Grillparzer von dem Liebesmotiv Heros und Leanders gefesselt werden und so schenkte er uns „Des Meeres und der Liebe Wellen“.

Doch nicht Leander wurde — trotz seines Todes — der wahre tragische Held des Dramas; das mußte Hero sein, sobald nicht die feindlichen Elemente — wie in der Elegie des griechischen Dichters Musäus und dem Gedichte Schillers — den Untergang des liebenden Paares



C. Angerer & Göschl, Wien phot.

Charlotte Wolter als Hero



herbeiführten, sondern der Widerstreit zwischen den natürlichen Rechten des Individuums und den starren Satzungen der Priesterkaste.

In diesem Drama wetterleuchtet es nicht von großen Ereignissen der Weltgeschichte; es offenbart sich darin nicht das titanische Ringen eines Herrenmenschen; an der geöffneten oder geschlossenen Hand des Helden hängt nicht das Schicksal eines ganzen Volkes. Julias und Romeos Tod zieht auch den Grafen Paris in die dunklen Abgründe des Sterbens und streckt über eine ganze Stadt die Fittiche der Trauer — in Grillparzers Drama gehen die beiden unglücklichen jungen Menschenkinder unter, wie das einsame Lied einer Hirtenflöte verklingt. Aber wie das kleine Bild einer fernen Gegend, das wir durch die Torbogen einer langen Allee erblicken, in Wahrheit ein mächtiges Stück Erde ist, so erweitert sich Heros tragisches Geschick zu einem bedeutsamen Teil der Menschheitstragödie: unserer Ohnmacht, allgemeine Satzungen aufzustellen, die das natürliche Recht jedes Individuums verbriefen. Und wie ein zweiter blasserer Regenbogen über einem ersten satteren, so schwebt über dieser typischen Tragik Heros jener elegische Hauch, den G. O. Lessing in die Worte faßt: „Hero und Leander sind zu rein und schön für die Welt, darum müssen sie sterben."

Ganz innerlich, ganz rein und zart ist dieses Drama gehalten. Soll ein solches wirken, dann kommt alles darauf an, uns den Charakter der Heldin so vorzuführen, daß die Vorbedingungen des „Ich mußte so handeln, mußte meinem Herzen folgen, konnte nicht anders", in ihrer Psychologie begründet sind. Neben der Aufgabe, ihr Charakterbild so zu untermalen, daß sich die Farben ihrer Seele, die sanften Töne ihrer Herzensreinheit und ihres Pflichtgefühles und das brennende Rot ihrer Liebe

zu einem Gemälde von leuchtender und harmonischer Schönheit zusammenstimmten, mußte der Dichter noch eine zweite lösen, mußte er seiner Hero eine physiologische Natur zuerkennen, die ihren poetisch zwar einzig richtigen, aber „theatralischen" Tod vollkommen naturwahr erscheinen läßt.

Diese beiden Anforderungen verschmolz Grillparzer dadurch, daß seine Phantasie Hero als Sensitive erschaute und ihr Bild als solche in den Rahmen des Dramas einzeichnete. Ihre Sensibilität ist ihr Schicksal. Mit dieser Sondernatur unterschied sie sich schon als Kind von ihrer Familie. So gehört sie zu jenen Naturen, die im Gegensatze stehen zu den harten und robusten Organismen der realen Welt und darum ihren Untergang finden müssen.

Ihr tragisches Los würde den Zuschauer wenig erschüttern, wenn der Dichter sie von vornherein als schicksalgezeichnet hingestellt hätte. Das wäre eine Zerstörung der tragischen Wirkung gewesen. Bei einer Heiligen, die schon hienieden den Ruf der Heiligkeit sich erworben, haben wir gleichsam vollgültigen Anspruch auf den Märtyrertod, und dieser ist nur dann im stande, tragisch zu wirken, wenn in der Brust des Märtyrers noch ein Kampf zwischen Lebenstrieb und inbrünstiger Gläubigkeit seine tiefen Wunden schlägt.

Darum hat Grillparzer seine Hero im Anfange ohne jedes Pathos, ohne bestimmtes tragisches Signum gezeichnet. In den Eingangszenen des ersten Aufzuges verlaufen die Linien ihres Wesens in einfachem Stile, in der sanften Heiterkeit und dem schönen Ebenmaße griechischer Natur. „Hero," notiert der Dichter in seiner Vorarbeit, „mit einem durchgehenden Zuge von Heiterkeit, unbefangen, verständig, gefaßt." Immer läßt er Hero sich selbst sein, nicht Wachs, das jedem äußeren Eindruck nach-

gibt, aber auch nicht Granit, der jeder Einwirkung Widerstand leistet; ganz stillen Sinnes, da sie — wenn auch unter munteren Spielen — doch weltfern, im Umkreis des Tempels erzogen wurde. Und dort, an der geweihten Stätte, in stetem Umgang mit dem Priester, ihrem Ohm, im goldenen Netz der Tradition ihres Hauses, das der Göttin immer wieder treue Diener gab, erschien ihr das Amt der Priesterin als das einzig richtige, als das selbstverständliche für sie und ohne jeden Schatten eines Zwiespaltes, in vollstem Einklang mit der Sendung, zu der sie ausersehen, begrüßt sie den Tag, der sie für immer dem Dienste der Göttin weiht. Doch in ihre stille Freude mischt sich kein Tropfen Schwärmerei, glüht kein Funke von Ekstase hinein. Die Vorstellung, wie sie, der Göttin Opfer spendend, vom Jubel des Volkes umtost, sich für immer in die Schar der Auserwählten reiht, berauscht sie nicht. Grillparzer hütete sich wohl, ihr die krankhaften Züge der von hysterischen Verzückungen befangenen Priesterin zu verleihen. Nein, gesund, einfach und lebensfroh kommt sie ihres Lebens höchstem Festtage entgegen. Mit dieser Gesundheit paart sich eine köstliche Schalkhaftigkeit und kindliche Heiterkeit und läßt sie für Hymenäus Worte feinen Spottes finden, sich mit Amor liebenswürdig necken. Damit hat Grillparzer in reizende, bewegte Handlung umgesetzt, was Musäus motivisch in den Zeilen anschlägt:

Und sie suchte auch Eros mit Opfern sich gnädig zu machen,
Ihn und die himmlische Mutter aus Furcht vor dem flammigen Köcher.

Ihre Heiterkeit ist die der sehr tiefen und sehr ernsten Naturen, deren spiegelklare Seele nicht von jedem Wind-

hauch übler Laune, kleinlichen Verdrusses getrübt wird, sondern rein und glatt bleibt, bis der Sturm des Unheils ihre Wasser vom Grunde aus aufwühlt. Mit Absicht legt der Dichter ihren regen Pflichteifer dar, in dem sie den heiteren Spielen den Ernst vorangehen läßt, und doch vergißt sie dann jeder Pflicht — im Banne der Leidenschaft. Ihrer Abkunft ist sie sich bewußt, ein gewisser aristokratischer Zug kennzeichnet sie, der dann im zweiten und dritten Akt nochmals auftritt, bis auch er verweht unter dem Gluthauch der Leidenschaft. Doch ist ihr Aristokratentum weniger der Stolz auf ihre Abkunft als die sichere, untrügliche Empfindung von ihrer Eigenart, die nichts gemein hat mit dem Herdencharakter ihrer Mitmenschen.

Doch wußt' ich's ja: frech ist der Menge Sinn
Und ehrfurchtslos und ohne Scheu und Sitte.

sagt sie im zweiten Akte zu Naukleros. Ähnlich schilderte Musäus seine Hero.

Voll Klugheit und reiner Gesittung
Hielt sie sich immer fern dem Kreise versammelter Frauen
Und nicht nahm sie teil an der Jugend fröhlichem Tanze,
Weislich den neidischen Tadel des Frauengeschlechtes vermeidend.

Tapfer bekennt sie sich zu dem, was ihr die anderen Mädchen spöttisch vorwerfen, daß sie, aus der Priester Stamm geboren, zu Höherem bestimmt sei und das Leben ihr reine Freuden, erhabene Genüsse als Tribut zu zahlen habe. Eben darum fehlt ihr jede Kleinlichkeit und sie kann die feigen Nadelstiche, mit denen Janthe sie verwundet, nicht zurückgeben. Hat der Dichter die Gespielinnen wie Wiener Backfische dargestellt, so legt er auf seiner Palette von

vornherein alle zarten und feinen Farben an, um Heros Bild zu malen. Sie hat nicht nur für die losen Koketterien ihrer Gespielinnen kein Verständnis, ihre sanfte und großmütige Seele kann sich auch nicht verteidigen, wenn man sie angreift, weil sie zu mitleidig ist, um Wunden zu schlagen. Darum flüchtet ihre kindlich weiche Seele in ihrer Wehrlosigkeit zum Oheim, daß dieser sie schütze, und vermag es doch nicht zuzugeben, daß um ihretwillen jemand gestraft werde. Damit wird dem Mitleidsmotiv, das dann im zweiten und dritten Akt als treibende Kraft auftritt, bereits präludiert. Mit Vorbedacht zeichnet der Dichter sie schon zu Beginn als eine innerlich einsame Natur, die große Katastrophe des letzten Aktes weise vorbereitend, zeichnet sie schon hier als eine jener gefühlsstarken Seelen, die ihren Liebesreichtum nicht zersplittern können, auch wenn sie wollten. Doch eben darum ist dann dieses nicht in Tropfen versprühte, sondern stetig gesammelte Gefühl so stark, so gewaltig, daß es ihr ganzes früheres Sein gleichsam auslöscht. Hero hat keine Freundin, keine Vertraute; sie ist immer einsam und das scheint ihrem lebenserfahrenen, weisen Ohm unnatürlich.

Der Dichter sieht in Hero nicht einen weitblickenden, hervorragenden Geist wie in seiner Sappho und seiner Libussa, im Gegenteil ist ihr eine gewisse Beschränkung auf das Nächstliegende eigen. Das allerdings erfaßt sie sehr fein. Was außerhalb ihrer Natur liegt, schiebt sie gleichsam von sich und wahrt sich die Harmonie als Grundmotiv ihres Wesens, so daß sie sich selbst zürnt, wenn sie der Zorn bemeistert. Nicht das weite, das reiche und bunt bewegte Leben lockt sie, sondern immer wieder ist es die Stille, die Enge, für die sie sich geboren fühlt. Darum fesselt sie dann auch nichts mehr ans Leben, wenn der, der ihres Wesens engen Bezirk so ganz und gar ausfüllt,

gestorben. Konzentration ist das Gesetz, dem sie gehorcht und — unterliegt.

Still versonnen hat sie die Kindheit zugebracht: „Aus langer Kindheit träumerischem Staunen bin hier ich zum Bewußtsein erst erwacht.“ Und ein leiser Zug von Träumerei ist ihr geblieben. Doch fehlt ihr jeder Hang zu ungesunder Schwärmerei. Es stellen sich keine ekstatischen Visionen ein, sie kann auch nicht Zwiesprache halten mit der Göttin. Wenn sie es auch versucht, es kommt keine Stimme von oben. Ihr Priestertum, ihre Liebe, ihre Verehrung für die Göttin ist anderer Natur, ist nur die Ablenkung des einen Gefühles, nach dem ihr Wesen Richtung nehmen muß, nur das Vorspiel der Liebe zum Manne, die sie bisher nicht kennen gelernt hat. Immer liebt sie nur einen Gegenstand, den aber ganz. Und weil sie selbst ein Ganzes ist, ein Ungeteiltes, Ungebrochenes, kann sie auch nur von einer großen, alles vergessenden Liebe gefangen genommen werden. Sie findet es nicht unerklärlich, daß Leander übers Meer schwimmt um der Liebe willen; wäre doch auch sie zu allem fähig — die echte Hohepriesterin der Liebe.

Mit dieser großen Liebesfähigkeit und Liebessehnsucht konnte sich Hero im Elternhause nicht glücklich fühlen. Sie erriet, daß sie den Eltern eine Last war, der Vater für ihr sensitives und vornehmes Wesen, für ihre Eigenart kein Verständnis besaß. Und der Bruder mißhandelte sie. Ihre Heimat aber war die Liebe, die Zärtlichkeit. Das ist es, was das Lieben des Mannes so sehr von dem des Weibes unterscheidet. In der Frau bleibt immer ein Stück Kind zurück mit einer bangen Scheu vor den Schrecknissen des Lebens, mit einer großen Sehnsucht nach dem Geborgenwerden, Behütetwerden. Das Weib fröstelt und friert — allein gelassen — in der Welt des Verstandes

und der kalten, rauhen Wirklichkeit. Und so schmiegt es sich an den Mann und blüht auf unter seiner Wärme. Und je mehr es feinfühliges Weib ist, desto mehr bleibt es Kind und desto glücklicher fühlt es sich in der Liebe. Und wenn es sie entbehren muß, dann krankt es an Heimweh. Man hat dies große Liebesverlangen des Weibes mit einer größeren Sinnlichkeit erklärt und damit einen Trugschluß getan. Grillparzer ist einer der wenigen Dichter, die das wahre Wesen des Weibes erkannten. Darum konnte er auch den vierten Akt schreiben, für den so viele Männer nur ein frivol-verständnisvolles Lächeln finden, weil sie das Weib immer nur von der Oberfläche sehen und nie von der Tiefe.

Allein Grillparzer erfaßte es. Darum gab er auch seiner Heldin schon im Elternhaus das ungestillte Liebesbedürfnis und ließ sie entbehren, damit sie dann in der Liebe ganz aufgehe. Nur für ihre Mutter empfindet Hero Neigung, denn das, was sie ersehnt, die reine, große Zärtlichkeit, die findet sie am Mutterherzen. Die Zärtlichkeit wohl, doch nicht das Verständnis, die Stütze. Wenn sich Hero von der Ehe und dem Manne so widerwillig abwendet, was so befremdend erscheint, da sie dann um eines Mannes willen stirbt, so hat der Dichter dies fein motiviert. Als Griechin eingeschlossen in das elterliche Haus, kannte sie von männlichen Charakteren nur Vater und Bruder, jeder von ihnen roh und wild.

Und fort und fort ging Sturm in ihrem Hause.
Mein Vater wollte, was kein andres wollte,
Und drängte mich und zürnte ohne Grund.
Die Mutter duldete und schwieg.
Mein Bruder — von den Menschen all, die leben,
Bin ich nur einem gram — es ist mein Bruder.
Als älterer, und weil ich nur ein Weib,
Ersah er mich zum Spielwerk seiner Launen.

Die Ehe ihrer Eltern war für sie ein Abscheu, keine Verlockung. Heros sensitive, harmonische Natur brauchte Frieden, brauchte Stille für ihre eigene Gedanken- und Gefühlswelt — die fand sie daheim nicht und fürchtete, sie auch im Hause des Gatten entbehren zu müssen, glaubte, daß jeder Mann dem Bruder gleiche. War dieser auch nicht mehr im Elternhause,

sind da noch hundert andre
Von gleichem Sinn und störrisch wildem Wesen;
Das eh'rne Band der Roheit um die Stirn,
Je minder denkend, umso heft'ger wollend;
Gewohnt, zu greifen mit der starren Hand
Ins stille Reich geordneter Gedanken,
Wo die Entschlüsse keimen, wachsen, reifen
Am milden Strahl des gottentsprungnen Lichts,
Hineinzugreifen da und zu zerstören,
Hier zu entwurzeln, dort zu treiben, fördern
Mit blindem Sinn und ungeschlachter Hand.
Und unter solchen wünschest du dein Kind?
Vielleicht wohl gar —?

Mutter:

Was soll ich dir's verhehlen!
Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand.

Hero:

Das darfst du sagen, ohne zu erröten?
Wie? und mußt hüten jenes Mannes Blick,
Des Herren, deines Gatten? Darfst nicht reden,
Mußt schweigen, flüstern, ob du gleich im Recht?
Ob du die Weis're gleich, stillwaltend Bess're?

Hero ist nicht nur Träumerin. Auch ihr hat Grillparzer manchen Tropfen starken Geistes beigemischt, auch sie ist,

wie so viele seiner Heldinnen, eine freie, selbstherrliche Natur, die das Rechte tun will, nicht, weil man ihr's befahl, nein, weil sie es als solches erkannt. Was sie im Elternhause dunkel empfunden, durch ihren Oheim wurde es ins Licht des Bewußtseins gerückt, durch ihn gekräftigt; dünkt doch ihm, dem Priester, das Los der Priesterin hoch erhaben über das der Gattin.

Geh hin und bette sie in Niedrigkeit,
In der du selbst, dir selbst zur Qual, dich abmühst;
Sie sei die Magd des Knechtes, der sie freit,
Statt hier auf lichter Bahn, nach eignem Ziel,
Die Einz'ge zu sein des dürftigen Geschlechts,
Ein Selbst zu sein, ein Wesen, eine Welt.

spricht er zu Heros Mutter. Zu Dienerinnen der Aphrodite Urania, die in Sestos verehrt wurde, waren nur hochsinnige Frauen berufen, darum liebt und bevorzugt er die geistesstarken Weibnaturen und Hero dankt ihm viel von ihrer intellektuellen Entwicklung. Doch ist sie sein seelisches Geschöpf nicht so ganz und gar, daß sie keine eigene Meinung hätte. Sie als Frau mit dem Muttertrieb in der Seele hat Mitleid mit der brütenden Taube, deren Nest ausgenommen wird — eine Szene, zu der (wie Schwering nachweist) Grillparzer vom „Jon" des Euripides die Anregung empfing und die er aufs glücklichste verwendete. So unbeirrt sicher geht sie ihre Bahn, daß sie ihr Mitgefühl, ihre Anteilnahme an den Instinkten der Natur als das einzig Richtige empfindet und dem Priester mit ruhiger Festigkeit entgegentritt. So wird der kleine Vorfall symbolisch für die Ungebrochenheit ihres ganz weiblich fühlenden Wesens, das sich dann mit elementarer Macht über alle unnatürlichen Gebote hinwegsetzt.

Instinktiv ist auch ihr Mitleid mit dem einsamen Alter

ihrer Mutter nicht stark genug, um sie zur Heimkehr ins Elternhaus zu bewegen. Noch fürchtet ihre sensitive Seele für ihr Ich, noch gilt ihr „Das Glück des stillen Selbstbesitzes“, das ihr der Tempel gewährte, als das Höchste. Mit diesen Worten legt ihr Grillparzer sein eigenes Bekenntnis über seine Anschauung vom Glück in den Mund, wie er denn Hero wiederholt zum Dolmetsch seiner eigenen Ansichten und Gefühle macht. Darum sagt auch Sauer, Hero sei Grillparzer selbst in seinen schönsten, glücklichsten Stunden. Ihm wie allen Menschen mit reichem, tiefem Innenleben ist das eigene ungetrübte, unzerstörte Selbst alles Lebens und Wirkens Kern und alles, was — ihnen wesensfremd — diesen Selbstbesitz verletzen würde, meiden, fliehen sie oder stoßen es — bei stärkerer Energie — ab. Darum zürnt Hero auch ganz folgerichtig später im dritten Akt der Liebe, die sie so verwandelte, sie sich selbst entfremdete.

Was kamst du her? nichts denkend als dich selbst,
Und störst den Frieden meiner stillen Tage,
Vergiftest mir den Einklang dieser Brust?
— — — — — — — — — — — —
Was ist es, das den Menschen so umnachtet
Und ihn entfremdet sich, dem eignen Selbst
Und Fremdem dienstbar macht?

Auch in diesen Worten offenbart Grillparzer Elemente seines eignen Wesens; auch ihm bangte in seiner Liebe zu Kathi Fröhlich vor dem Aufgeben des eigenen Ichs, war ihm doch die harmonische Ausbildung der eigenen Empfänglichkeit für das Gute und Große der Zweck und das Bedürfnis seines Lebens und schalt er sich doch deshalb einen Geistes- und Gemütsegoisten.

Mit all diesen reichen Zügen einer einsamen und

sensitiven Natur hat der Dichter im ersten Akt die Vorbedingungen zu Heros tragischem Schicksal, zu ihrem „Schuldigwerden" und ihrem Sterben gegeben. Ganz einheitlich steht sie vor uns. Keine Abbiegung, keine Verzerrung der Umrißlinien ihres Wesens. Süß, mitleidsvoll, hold und anmutig, Weib durch und durch und sich doch all dessen nicht bewußt.

Wie sie Janthe nicht strafen gewollt, weil ihr weiches Herz immer zur Milde und Nachsicht neigt, so ruft sie auch im zweiten Akte die Wächter nicht herbei, um die Fremdlinge für ihr Eindringen zu strafen und ihr Zürnen wird zum sanften Mitleid, als sie erkennt, was Leander um ihretwillen leidet. Und wie sie bei Janthe nichts von irdischer Liebe, ihrer Mutter gegenüber nichts von einem Gatten wissen gewollt, so kehrt sie sich in der Szene mit Naukleros und Leander sofort ab, als Naukleros von der Liebe spricht, die sie erweckt. Ihrem hohen Sinne, der — ihr unbewußt — die Liebe als etwas sehr Großes und sehr Ernstes ahnt, erscheint es wie Entweihung, daß man leichten, wenn auch nicht leichtfertigen Tones von der Liebe spricht. Leander aber trifft das Richtige: „Nun denn, so senkt in Meeresgrund mich hinab! ... So möge denn die Erde mich verschlingen, sich mir verschließen all', was schön und gut, wenn je ein andres Weib und ihre Liebe ... Hier will ich wurzeln, mit diesen Bäumen stehen Tag und Nacht und immer schauen nach jenes Tempels Zinnen ..."

Das ist freilich nicht ihres Vaters und ihres Bruders rohe Art und bewegt ihr Herz zu Mitleid und Sympathie, nachdem Leanders schönes Äußere, seine schwermütige Miene schon ihre Aufmerksamkeit gefesselt, als sie an des Hymenäus Bildsäule ihn erblickt. In diese Szene des zweiten Aktes hat Grillparzer wieder die feinstilisierten Arabesken jener zarten und köstlichen Liebesmotive ver-

woben, in deren Erfindung und Darstellung er Meister war und hat das Empfinden Heros in der holdseligsten, ganz von Keuschheit und schöner Schamhaftigkeit erfüllten Art gemalt. Verwirrt ob der großen Leidenschaft Leanders kann sie sich mit ihren Worten nicht unmittelbar an ihn wenden, kann es ihm in reizend herber Jungfräulichkeit, die noch halb geschlossene Knospe ist und die schüchternen Schauer der Kinderjahre noch nicht ganz abgestreift hat, nicht selbst sagen, daß er auf sie verzichten muß — ein Zug süßesten Zaubers, wie ihn uns der Dichter immer wieder und immer wieder in anderer Form geboten.

Heros wunderbare Sanftmut und Güte verlassen sie nie. Noch hat die Leidenschaft ihre Seele nicht ergriffen, noch ist diese der Spiegel der Schuldlosigkeit und reinen, gütigen Herzens spricht sie zu Leander: „So trink! und jeder Tropfen sei Trost, und all dies Naß bedeute Glück." In der schönsten Unschuld und Unbefangenheit tritt sie dem Oheim unter die Augen, dieselbe scheinbar, die sie bisher gewesen.

Doch das Erlebnis mit Leander hat sie in sinnendes Träumen versenkt. Wenn sie im dritten Akte auftritt, hat sich ein Etwas, ein Fremdes, Störendes ihrer Seele bemächtigt und sie strebt vergebens, ihres Wesens Harmonie wieder zurückzugewinnen, nicht ahnend, daß dieses Fremde schon zu viel von ihr Besitz genommen. Was sie zu ihrem Oheim spricht, ist Wahrheit, echtes, lauteres Gefühl. Sie gesteht offen, sie selbst sei erstaunt, sich von des Tages hoher Bedeutung nicht so ergriffen zu finden, als sie geglaubt. Und wieder ist es die große Ehrlichkeit dieser reinen Seele, daß sie abwehrt, wenn der Ohm anderes, Höheres sehen will, als in Wahrheit in ihr ist. Die Sammlung, die sie innerlich ersehnt, ist eine andere, als jene, die der weltweise Priester meint. Ihm hat Grillparzer seine

eigenen Gedanken von dem unschätzbaren Wert der Sammlung in den Mund gelegt, von dem „mächt'gen Weltenhebel, der alles Große tausendfach erhöht und selbst das Kleine näher rückt den Sternen". Nicht daran, daß nur Sammlung zu der Gottheit Spur und Walten führe, dachte Hero. Sie wollte nur das Gleichmaß ihrer Seele wieder gewinnen, dessen Verlust sie sich selbst nicht eingesteht. Denn schon nimmt eine dunkle Sehnsucht sie gefangen und das Lied der Leda wird zum Seufzer, in welchem ihr Herz über die Einsamkeit klagt, denn „nicht Götter steigen mehr zu wüsten Türmen, kein Schwan, kein Adler bringt Verlassnen Trost". Doch was sie bewegt, kann sie vor sich selbst rechtfertigen, meint sie doch, daß sie des fernen Jünglings mit so glatt verbreitetem Gefühle denke, daß kein Vergehn sich birgt in seine Falten. Ja, noch ist kein Vergehen gegen die Göttin in ihrer Seele. Was sie Leander geboten, Mitleid, verwehrt die Göttin nicht.

Und wieder ist es anfangs nur Mitleid, was sie beim Eindringen Leanders rufen läßt: „Zurück! Du bist verloren, wenn ich rufe." Dann hört sie mit ungläubigem Staunen, wessen Leander sich vermaß, nicht nur, daß er den Turm erstiegen, nein, daß er den Hellespont durchschwommen ... Wie könnte sie da noch zürnen? Allein noch verliert sie die Besonnenheit nicht. Sie darf nicht lieben. In richtigem Instinkte verweist sie den Jüngling nicht auf der Göttin heiliges Recht auf sie, sondern sie ruft sein Mitleid als Schutzwehr gegen seine werbende Liebe zu Hilfe. Man würde die verirrte Priesterin ausstoßen und verachten, sie und ihr ganzes Haus. Doch ist diese Angst vor der Strafe das letzte Aufflackern ihrer Widerstandskraft, schon ist die Liebe triumphierend in ihr Herz eingezogen und fordert ihr Opfer. Noch einmal ringt sich

die alte Hero empor, da sich ihr wahrhaftes und stolzes Wesen gegen die Lüge empört, zu der sie gezwungen wurde.

Hier wendet der Dichter einen ähnlichen Umschlag von Liebe in Haß und wieder Liebe an, wie in Medea und Libussa, und Hero bricht wie Medea in die Worte „Entsetzlicher, Verruchter“ aus.

Doch wenn sie dem Jüngling zürnt, wird dies Zürnen sofort besiegt durch die Angst um ihn, um den Geliebten. Und jetzt weiß sie es, hat an ihrem zitternden Schmerze es erkannt, daß sie ihn liebt. Noch kämpft sie dagegen an, „das ist nicht gut, was so verkehrt die innerste Natur,“ noch nennt sie Liebe ein buntes Wort, aber schon weicht ihre Widerstandskraft, ihre Vernunft Schritt vor Schritt zurück; mit Leanders Drängen wächst ihr Verlangen und liebend, nicht nur mitleidig gewährend, willigt sie nach und nach in alles ein, was er begehrt. So spricht sie denn in ihrer süßen Anmut: „Komm morgen denn!“ und gibt ihrer liebenden Zärtlichkeit besorgten Ausdruck, wenn sie sagt: „Und kehrst du heim, Leander, das Meer durchschwimmend, nächtig, wie du kamst, so wahre dieses Haupt und diesen Mund und diese meine Augen.“ Noch ist sie — wie das in unschuldiger Unwissenheit erzogene sittige Töchterchen aus guter Familie — ganz unwissend, ganz naiv. Unbefangen fragt sie, als er sie um ein Zeichen ihrer Huld bittet: „Wie meinst du das?“ — Er und sie zwei große Kinder mit der ganzen Reinheit des Herzens und dem ganzen keuschen Schmelz der Jugend auf ihrem Empfindungsleben.

Es gibt in der gesamten deutschen Dichtung wenig Szenen von solch feinstem Duft, von solch zartester Anmut, so inkarniert von Poesie wie diese Liebesszene. Unvergleichvoll reizvoll und dem Leben abgelauscht ist es, wie

Heros Jungfräulichkeit sich sträubt und vor dem ersten Kuß zurückschreckt, diesem die höchste Wichtigkeit beimißt — vielleicht weniger griechisch als deutsch empfunden —, so daß Leander wie ein Gefangener die Arme halten muß und sie die Lampe wegstellt, damit ihr helles Licht nicht diesen Kuß entweihe.

Grillparzer hat diesen letzten Zug dem Leben entnommen. Es war Charlotte Paumgarten, die in einem Hausflur die Lampe wegstellte, um den Dichter zu umarmen. Doch verschweigt Grillparzer, als er dies kleine Erlebnis in seinem Tagebuche notiert, ob Charlotte es tat, weil sie über diesen Kuß das Dunkel breiten wollte oder einfach deshalb, weil die Lampe sie bei der Umarmung hinderte. War dieses letztere der Fall, dann hat Grillparzer die gröbere Wirklichkeit zu schimmernder Poesie verklärt. Und mit welcher Zartheit deutet unser Dichter im Gegensatz zu den Modernen an, daß Hero nun, nach jenem Kuß von der Liebe Allgewalt ergriffen, nicht mehr widerstehen kann und freiwillig zurückkehrt, dem großen Naturgesetze untertan, Griechin im schönsten Sinne.

Im vierten Akt sehen wir sie im vollsten, hellsten Liebesglück, im betörenden Liebesrausch, in dem sie alles leicht, unwesentlich nimmt, was sie früher verletzt hätte, wessen sie früher nicht fähig gewesen wäre. Noch kann sie nicht geradezu lügen, aber schon geht sie mit leisen Schritten an der Wahrheit vorbei, nimmt, wie alle wahrhaften, der Lüge ungewohnten Naturen, zum Unwahrscheinlichsten, zum Unglaubwürdigen ihre Zuflucht und steuert blind an die Klippen des Unheils heran. Ihr Auge, von der Liebe Strahlenglanz geblendet, sieht die Wirklichkeit nicht mehr. Auf Wolkenschwingen trägt die Liebe sie empor. Was kümmert sie, was um sie vorgeht? Das ist doch alles so nichtig, so nebensächlich. Die Abfertigung, die sie dem

Wächter angedeihen läßt, der Spott ihrem Oheim gegenüber entspringen ihrer Liebesungeduld. Sie will ungestört an ihr süßes Geheimnis denken und erfindet Lügen, um loszukommen. Die Liebe, das war für Hero — wie für Ibsens Nora — das Wunder; darum schafft ihre Phantasie auch Leander zu etwas Wunderbarem, ähnlich wie Medea Jason zuerst für Heimdar, den Gott des Todes, hält. Sie identifiziert sich mit Leda, Leander mit dem Schwan. „Nun, lichter Schwan, flogst du zu lichten Sternen?" Darum war das, was der Priester für Verhöhnung seiner Fragen nahm, „nun, Herr, vielleicht der Überird'schen einer!" wohl weniger Spott als Schalkhaftigkeit, mit einigen Körnchen unbewußten Aberglaubens vermischt. Das ganze Gespräch quält sie, und auf die Frage des Oheims, „Sprichst aus Erfahrung du?" hat sie keine Antwort. Sie denkt nur eins: wenn es Abend wird, kehrt Leander wieder und sie lebt nur mehr für dieses Glück. Sie möchte schlafen, schlafen: weil sie da ungehindert von der Liebe träumen kann, weil sie müde ist und die nächste Nacht nicht müde sein will. So liegt neben Liebestrunkenheit Schlaftrunkenheit über ihr, die Gedanken kehren gleich honigschweren Bienen in ihr Inneres zurück, die Furcht vor der Entdeckung verdämmert in Müdigkeit und zukunftsgewisser Seligkeit. Kein Argwohn wird wach, als der Oheim sie wegsendet, gern gehorcht sie, weiß sie doch, daß der Abend und mit ihm die Liebe kommt und daß niemand ihr der verflossenen Nacht Erinnerung nehmen kann. Wo immer sie auch ist, Leanders Bild begleitet sie überallhin. Als sie zurückkommt und zu erkennen meint, daß man sie absichtlich irregeführt, schiebt sie diese Erkenntnis von sich, sie tut ihr nicht weh. Für sie gibt es auf der ganzen Welt nur eines, ihre Liebe. Wenn sie dem Befehle des Oheims, im Tempel vor ihm zu erscheinen, nicht ge-

horcht, so geschieht das nicht aus Trotz, sondern aus innerer Notwendigkeit. Gesetz, Brauch, Sitte sind für sie verschwunden. Sie lebt erdentrückt in einer anderen höheren Welt, in der es so traurige Dinge wie Krankheit und Tod nicht geben kann, und ist gewiß, daß alle, die ihr teuer, froh und wohl seien, „aufs Zeugnis einer seligen Empfindung, die mich durchströmt, mein Wesen still verklärt".

Solche Liebesekstase mag Katharina Fröhlichs gesund inniges Wesen verklärt haben, als sich die beiden Herzen gefunden hatten, wie ja Grillparzer Hero manche Züge Kathis verlieh, vor allem wohl ihre bewunderungswürdige Herzensgüte.

Mit Heros vollständiger Entrücktheit von der Erde stimmt es nicht ganz, wenn der Dichter ihr Reflexionen in den Mund legt. Wohl wird die Liebe in Zwiespalt mit der Pflicht immer zu mehr oder weniger sophistischer Rechtfertigung der Vorrechte des Herzens greifen; allein in dem halbwachen Zustande Heros ist man wohl solcher Betrachtungen unfähig. In dem Gespräche, das sie nach ihrer Rückkehr mit dem Priester führt, sollte wohl die Stellung gekennzeichnet werden, die Hero zu ihrem Gelübde nimmt. Die Worte: „Auch meine Pflichten kenn' ich, wenn Pflicht das alles, was ein ruhig Herz im Einklang mit sich selbst und mit der Welt, dem Recht gegenüberstellt der anderen Menschen" sind scheinbar ihre Rechtfertigung vor ihrem eigenen Gewissen. Ehrhard leitet auch von diesen Worten und von Heros Weigerung, Janthe zu entlassen, weil des Priesters Forderung ein Eingriff in ihre Rechte sei, seine Ansicht ab, daß bei Hero Geist und Sinne zugleich erwacht seien. Aber es scheint, als träfe Volkelt hier das Richtigere, wenn er sagt: „War sie früher nichts als Kind und Priesterin, so ist sie jetzt nichts als ein Weib, das still, warm und beschaulich in seiner

Liebe weilt und webt. Die eng umgrenzte Beschlossenheit ist geblieben, nur hat sie ihren Inhalt verändert." Denn in den wenigen Augenblicken, in denen Hero allein ist, spricht sie nur von ihrer Sehnsucht, ohne jegliche Beziehung darauf, ob ihre Liebe erlaubt oder verboten sei, denn immer wird ihr Denken von ihrem Fühlen eingeschläfert. Nach ihrer Rückkehr von dem weiten Gange, den sie auf das Geheiß des Oheims unternommen, streift sie ganz leicht die Zukunft.

Er kommt. Gewiß? Nur noch dies eine Mal,
Dann bleibt er fern, — Wer weiß? — Auf lange Zeit,
Und spät erst, spät — ich muß nur wachsam sein!

Aber die Frage nach dem weiteren Schicksal ihrer Liebe taucht sofort wieder unter die Bewußtseinsschwelle und kehrt auch in dem langen Monologe vor Schluß des vierten Aktes nicht wieder. Die Worte:

. . . . Drückt erst nicht mehr die Stirn,
Erkenn' ich's wohl. Und dann — soll auch — wenn nur —

scheinen darauf hinzudeuten, daß Hero ahnt, sie müsse sich in den nächsten Tagen klar werden über die Zukunft ihrer Liebe; aber heute ist sie dazu noch nicht im stande. Heute ist sie nur ganz Gefühl, will sie nur ganz süßes, seliges, berauschendes Gefühl sein. Ihre Trunkenheit zwingt sogar ihre Angst nieder,

Ihr Argwohn ist geweckt, sie lauern, spähn,
Wenn sie ihn träfen — mitleidvolle Götter!
Drum wär' es besser wohl, er käme nicht.
Allein, er wünscht's, er flehte, bat. Er will's.
Komm immer denn, du guter Jüngling, komm!

um wieviel mehr den reflektierenden Verstand. „Ein Schleier," sagt Schwering, „liegt gleichsam auf ihrer Seele,

der sie die Dinge der Außenwelt nur undeutlich erkennen läßt."

In ihrer unbefangenen Hingebung an die Sinnenwelt, in der soviel Wiener Wesen steckt, ist sie ganz und ausschließlich Sehnsucht. Und alles dient dieser Sehnsucht. Zürnt sie dem Winde anfangs, weil er der Lampe Licht neidisch zu verlöschen droht, so ist er ihr im nächsten Augenblicke willkommen, treibt er doch ihren Liebsten früher ans Gestade. So groß ist die Sehnsucht, die Liebe, daß sie alles miteinschließt. Meeresrauschen, Blätterlispeln — die ganze Natur ist nur da für diese Liebe, die neben dem Irdisch-Sinnlichen doch so viel Geistig-Zärtliches an sich hat. So schläft Hero ein, im Traume vereint mit dem, der schon die Wogen durcheilt, dem Tod entgegen.

In der Eingangsszene des fünften Aktes wirft bereits das Verhängnis seine mächtigen Schatten über sie. Sie ahnt das Unglück und kann doch nicht daran glauben, sie muß noch hoffen, wie sie atmen muß, und darum vertraut sie auf die guten Götter. „Und was wir fehlten, ob wir uns versehn, sie löschen es mit feuchten Fingern aus." Und jetzt, da sie an der Güte der Götter auch deren Anrecht auf Dankbarkeit ermißt, wird sie sich auch klar, daß sie in der Lüge engmaschigem Gewebe nicht ersticken dürfe und daß sie sich in den nächsten Tagen zu einer Tat entscheiden muß.

Ich aber will, so jetzt als künft'ge Zeit,
Auch ihnen kindlich dankbar sein dafür,
Und manches, was nicht recht vielleicht und gut
Und ihnen nicht genehm, es sei verbessert,
Zum mindesten entschieden; denn die Götter,
Sie sind dem Festen, dem Entschiednen hold.

Doch noch liegt die Trunkenheit der Liebe über ihr, die alles für möglich und das Wunder für das einzig Wahr-

scheinliche hält, so daß es ihr gar nicht in den Sinn kommt, was Janthe verhindere, Ausblick zu halten nach Abydos, hänge mit dem Geliebten zusammen. So wurde sie ja auch im vierten Akte nicht gewahr, „daß ein schrecklicher Kampf eingeleitet ist, daß die Leidenschaft vom strengen Rächer der Pflicht belauert wird und daß es für sie nötig wäre, jedes ihrer Worte zu hüten“*).

Ahnungslos, nur ungeduldig, daß Janthe säumt, ruft sie dieser zu:

Laß das Getändel, laß! Erheb die Zweige!

Dann aber genügt ein einziger Blick, den toten Leander zu erkennen, wenn sie es auch so wenig fassen kann, daß sie ihre Augen Betrogene und Betrüger nennt. In diesem höchsten Affekt muß sie vor dem Oheim Unbefangenheit heucheln, sich zur Verstellung zwingen. Solchen Gemütserregungen ist ihr sensitiver Organismus nicht gewachsen und er versagt, sie sinkt zu Boden.

„Grillparzer hat wohl daran getan, den tiefsten Schmerz sich wortlos äußern zu lassen. Eine pathetische Deklamation würde an dieser Stelle nur erkältend auf uns wirken“**). Doch dann, da der Oheim die Wahrheit weiß, da bricht der Schmerz ungebändigt los, da schreit sie ihn hinaus in die Welt und will es offen vor aller Welt bekennen, was sie erlitt, besaß, verlor. Ihre Liebe, so fühlt sie es als untrügliche Gewißheit, war ihr gutes Recht und Menschen nur, nicht die Götter, gaben die Satzungen, die ihr die Liebe verboten; darum kann sie ohne Scheu den Göttern klagen, was geschehen. Nun, da der selige Dämmerungszustand dem unbarmherzigen Lichte des töd-

*) Ehrhard.
**) Schwering.

lichen Schmerzes gewichen, erkennt sie, was man an ihr verschuldet und was sie selbst an Vorsicht unterlassen.

Du warst's, du legtest tückisch ihm das Netz,
Ich zog es zu und da war er verloren.
— — — — — — — — — — —
Menanders Hero, ich, wir beide taten's.
Mit schlauen Künsten ließ er mich nicht ruhn,
Versagte mir Besinnen und Erholung;
Ich aber trat in Bund mit ihm und schlief.

Doch bald treten alle Anklagen zurück vor der Vorstellung von Leanders Sterben in den Wellen, wie die geschäftige Phantasie sie ihr ausmalt, und nun bricht das Übermaß des Schmerzes in herzerschütternde Klagen aus. So schrie einst Kriemhild an der Bahre Siegfrieds ihr riesengroßes Weh in alle Winde. Und was Hero früher nie gekannt, das Schwärmen, die Liebe hat sie's gelehrt. Ihre Ekstase hebt den armen Fischerjüngling hoch über alle Wirklichkeit empor in die Region des Göttlichen.

Sein Atem war die Luft, sein Aug' die Sonne,
Sein Leib die Kraft der sprossenden Natur;
Sein Leben war das Leben: deines, meins,
Des Weltalls Leben.

Die Verwünschungen, die sie anfangs dem Oheim entgegengeschleudert, sind verstummt unter dem namenlosen Schmerz über das unabänderliche Geschick. Sie glaubt, daß der Sturm die Lampe verlöscht und dem Geliebten den Tod gebracht. Grillparzer tat recht, sie des Oheims arges Tun nicht erkennen zu lassen. Denn wüßte sie, daß nicht der Wille der Götter, daß ruchlose Menschenhand Leanders Tod verschuldet, dann hätte der Durst nach

Rache ihr neues Leben verliehen, wie er Kriemhilde aufrecht erhielt. Doch Hero sinnt keine Rache.

Nun denn, ich hab's gelernt, Gewaltigem mich fügen.
Die Götter wollten's nicht, da rächten sie's.

Da sie an dem Priester nicht Rache nehmen kann, da keine Lebensaufgabe ihrer harrt, ist sie wehrlos dem unermeßlichen Schmerze preisgegeben, dem Weh einer ewigen Trennung von dem Geliebten. Mit ihm vereint zu sein, an seinem Grabe zu wohnen, ist ihr versagt. Wohl fügt sie sich sanftmütig allen Geboten des Oheims, doch ist diese willenlose Ergebung bereits die Energielosigkeit einer physisch gebrochenen Natur. Nun kommt der Abschied von dem, der Licht strahlte in ihre dunkle Seele und ihre Phantasie malt sich das Bild ihres kommenden Lebens aus: der Tag wird kommen und die stille Nacht, der Lenz, der Herbst, des langen Sommers Freuden — doch alles dies ohne Leander; und das Leben liegt vor ihr wie eine grenzenlose öde Steppe. Mit seinem Tode ist auch ihr Leben entwurzelt. „Was aber soll ich tun? Er bleibt nicht hier, ich soll nicht mit." Doch nie verläßt sie die Gewißheit, daß sie das einzig Richtige, das Naturgemäße getan, als sie Leander geliebt und sie fühlt sich frei von jeder Schuld. Darum kann sie vertrauend sagen: „Ich will mit meiner Göttin mich beraten." Ohne Göttin, auf sich allein angewiesen, findet sie, die sich mit ihrer reinen und sensitiven Natur ins Leben verirrt, keinen Ausweg aus dem Tal des Leidens. Schon ist der Frost des Todes mit ihr, ihr Organismus aufs tiefste erschüttert; da trägt man Leanders Leiche fort und diesem Augenblick höchsten Schmerzes ist ihr erschöpftes Herz nicht mehr gewachsen... Die trunkene Vermessenheit zweier jungen Menschenkinder, stärker sein zu wollen als die Elemente und die ihnen

an Unerbittlichkeit gleichenden starren Menschensatzungen, ist gerächt.

In der Sage, wie in „Musäus", der epischen Dichtung, ebenso in Schillers Gedicht stürzt sich Hero vom Turm in das Meer. Grillparzer vermied dies, wahrscheinlich nicht nur, weil die Ähnlichkeit mit Sapphos Sprung vom Felsen vorlag, sondern vor allem deshalb, weil Heros unfreiwilliges Sterben notwendig aus ihrem Charakter hervorgeht. Wenn sein skeptischer kalter Verstand diesen Tod auch einen theatralischen nannte, sein Gefühl leitete ihn richtig.

In Hero hat Grillparzer sein Glaubensbekenntnis vom Ideal des Weibes niedergelegt. Als er sich im Winter 1825 eingehend mit dem Stoffe beschäftigte, nachdem er sich schon 1819 und 1822 dafür interessiert und dann nach längerer Pause, nach seiner Reise nach Deutschland und der Vollendung des „Treuen Dieners", die dramatische Skizze wieder aufgenommen hatte, da hatte sich der Kreis jener Frauen, die in seinem Herzensleben eine Rolle spielten, bereits geschlossen. Das Verhältnis mit Charlotte v. Paumgarten war gelöst. 1822 hatte ihm Marie Piquots Testament Einblick in die reinen Tiefen einer selbstlosen jungen Mädchenseele gewährt. 1823 hätte die Hochzeit mit Katharina Fröhlich stattfinden sollen und bald darauf unterlag er dem Zauber der schönen und koketten Marie v. Smollenitz und ihre „himmlische Schönheit" war es, die ihm vorschwebte, als er Hero mit der größten Anschaulichkeit schuf. „Eine wunderschöne Frau reizte mich, ihre Gestalt, wenn auch nicht ihr Wesen, durch alle diese Wechselfälle durchzuführen", bekennt er. Aber eben nur ihr Äußeres ist ihm hier Modell gestanden. Für ihren Charakter hatte er damals noch nicht jene Distanz gewonnen, die es ihm dann später ermöglichte, die Jüdin

von Toledo teilweise als das geistige Ebenbild Mariens zu formen. In jener Lebensepoche hatte sich sein anfangs nur dichterisches Interesse an geistig hochstehenden Frauen zu menschlich-persönlicher Sympathie gewandelt und ließ ihn Sehnsucht nach einer Frauenseele empfinden, die hohen Verstand mit reiner, sanfter Herzensgüte vereine und „Ausdauer und Selbstbewältigung genug hätte", die Rinde von Schroffheit, Kälte und Hohn zu durchbrechen, die über seinem Wesen lagerte, um dann mehr zu finden, als sie hoffte. So hauchte er in Hero dem Weib seiner Träume Leben ein, sie ist ihm — wie Sauer sagt — „Melitta an Reinheit und Sappho an Größe in einer Person". In Hero umzirkelte er aber auch die auseinanderstrebenden Strahlen seines eigenen, mehr als zwiespältigen Wesens zu einem Bild voll Ebenmaß und Harmonie und sein dichterischer Genius schenkte auf der Basis dieser Subjektivität der deutschen Dichtung eine ihrer schönsten und reinsten Lichtgestalten.

Mirza

Die Frauengestalten aus Shakespeares erster Periode, Tamora, Königin Margarete, Herzogin von Gloster, Prinzessin Anna und Königin Elisabeth, sowie die Frauen seiner Lustspiele — sie weisen als übereinstimmendes Merkmal fast ausnahmslos furchtbare, entsetzenerregende oder wenigstens unliebenswürdige Eigenschaften auf und man sucht diese gewaltsame Herabsetzung des weiblichen Charakters bei einem Dichter, der dann später eine Desdemona, Julia, Ophelia, Portia schuf, auf eine gereizte und bittere Stimmung zurückzuführen, in die ihn eine unglückliche Ehe versetzt.

Eine ähnliche Subjektivität, das heißt ein Nichtloskönnen von Lieblingsideen, von geträumten Idealgestalten, eine dichterische Abhängigkeit vom eigenen Ich im Gegensatze zu der aus dem Leben schöpfenden Objektivität der späteren Jahre bekundet Grillparzer bis in sein Mannesalter hinein. Hannchen in der Schreibfeder, Emma in Alfred dem Großen, Berta, Melitta, Kreusa und endlich Mirza sind jener Subjektivität dichterischer Niederschlag. Dann löst sich dieser Reigen von lieblichen jungen Schwestern auf, schwebend gleiten sie ins Dunkel der Vergangenheit, um nicht wieder ins sonnige Reich des Tages zurückzukehren.

Stammt das Drama „Der Traum ein Leben" auch aus dem Jahre 1831, so wurde doch der erste Akt bereits 1817, unmittelbar nach der Aufführung der Sappho, ge-

schrieben und in einem Wiener Theateralmanach unter dem Titel „Des Lebens Schattenbilder" gedruckt. Und gerade in diesem ersten Akt tritt Mirza in den Vordergrund, indes ihre Rolle im letzten Aufzuge ganz geringfügig ist. So verdankt Mirza denn ihre Silhouette nicht dem reifen Dichter, dessen Genius das Weib zur Lichtgestalt Heros getragen hatte, sondern dem in Einflüssen aus Dichtung, Umwelt und eigenen Lieblingsvorstellungen befangenen jungen Poeten, der sich von den Eindrücken der Zauberspiele und Ritterstücke noch nicht losgerungen hatte. Wie ein Schauerroman es war, der ihm einige Anregung zur Ahnfrau gegeben hatte, so wirkten die Aufführungen in dem damals so beliebten Leopoldstädter Theater und jenem in der Papagenogasse auf ihn ein. Grillparzer erzählt selbst, wie er als Kind in das Theater in der Leopoldstadt geführt wurde, wo in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts die Stücke von Friedrich Hensler, Kriegsteiner, Perinet, Alois Gleich (der Schwiegervater Raimunds, unter dem Namen Dellarosa der Verfasser zahlloser Schauerromane), Gewey, Karl Schikaneder, Karl Meisl ein zahlreiches Publikum von Theaterenthusiasten anlockten, bis 1823 Ferdinand Raimund mit seinem Barometermacher dem Wiener Volksstück den unverwelklichen Ruhmeskranz erstritt und Grillparzer der künstlerisch geadelten Volksmuse mit dem „Traum, ein Leben" das Burgtheater eröffnete.

Wenn aber der Grillparzer der Zwanzigerjahre an der schemenhaften Mirza von 1817 keine Änderung mehr vornahm, so geschah dies, um nicht den ganzen künstlerischen Plan zerstören zu müssen. Wagte er sich doch an das schwere Experiment, das Publikum im zweiten, dritten und vierten Aufzuge mitträumen zu lassen. Dem Traumcharakter entsprechend, mußten nicht nur die Personen des

zweiten, dritten und der ersten Hälfte des vierten Aktes in unruhigen, beinahe unstät hin und her flackernden Umrißlinien, mit einer Art nebeneinander wirksamen Doppelbewußtseins gehalten werden, mußte nicht nur jede Bewußtseinserscheinung von äußerst geringer Konzentration sein — es durften, sollte das Publikum im zweiten Akte nicht sofort aus der Illusion gerissen werden, auch die Personen des ersten Aktes zu denen der folgenden Aufzüge in keinem allzu krassen Gegensatz stehen. Eine kräftige, mit psychologischen Details reich ausgestattete Charakterzeichnung wäre hier nicht am Platze gewesen. Überdies wurde Mirza nicht um ihrer selbst willen geschaffen. In Voltaires Roman „Le blanc et le noir“, den Grillparzer gelesen und durch den er zu dem Schauspiel angeregt worden, ist wohl der Held dem Rustan wesensverwandt, doch fehlt die analoge Mädchengestalt gänzlich. Mirza brauchte keine individuelle Färbung zu erhalten; sie hat ja in dem Schauspiel das einfach stille Glück am häuslichen Herde zu symbolisieren und mußte daher zu jenem schüchternen, sanften, selbstlosen Mädchencharakter werden, den Grillparzer zur Gattin Rustans bestimmte. Freilich ist sie dadurch die schemenhafteste, unpersönlichste unter allen seinen Weibnaturen geworden. Während er bei Berta doch vielfach individualisierend vorging, verwendete er auf Mirza die geringste Sorgfalt. Wie plastisch und lebensvoll sticht von ihr die anmutige Melitta ab, um wieviel körperlicher behauptet Kreusa neben der monumental gehaltenen Medea ihren Platz. Mirza ist nur typisch, ist nur Gattungswesen, fügt sich mit jedem Gliede ihres Körpers in die althergebrachte Schablone des deutschen Bürgerkindes, halb Kind, halb Jungfrau. In Alfred dem Großen, in dem Hannchen in der Schreibfeder, in Berta, ja mit einem einzigen kurzen Anschlagen des

Motivs bis in Gräfin Ernys Seele dringend, finden wir dasselbe liebevoll zürnende Schmollen, dieselbe banale und billige Naivität wie bei Mirza.

Warte, Wilder,
Du sollst mir's fürwahr entgelten!
Unerbittlich will ich sein;
Schmollen will ich, zürnen, schelten
Und nur spät — recht spät verzeihn.

Aber wie Berta hat auch Mirza den argen Liebsten viel zu sehr ins Herz geschlossen, um ihm auf die Dauer zürnen zu können, wenn es auch die Klugheit gebieten würde. Genau wie Berta ist sie der Leiden, des Duldens und Sorgens gewohnt. Nicht Zufall kann es sein, daß die meisten Heldinnen Grillparzers mutterlos sind, daß jede von ihnen vom Vater erzogen wurde. Hannchen in der Schreibfeder, Berta, Melitta, Medea, Kreusa, Mirza, Erny, Kunigunde, Edrita, Elga, Barbara, Libussa, Rahel, Esther mutterlos, selbst Berta v. Rosenberg und Lukrezia im Bruderzwist das Mutterherz entbehrend. Hero ist die einzige, deren Mutter noch unter den Lebenden weilt. Aber auch sie wurde, wie fast alle ihre Schwestern, vom Manne erzogen, in Obhut und Fürsorge eines männlichen Geistes. Gewiß sind die meisten seelischen Konflikte dieser Heldinnen, als aus ihren Charakteranlagen resultierend, in einer ihrer Grundursachen auf diese Verwaistheit zurückzuführen und auf jenes freiere und über den Rahmen der begrenzten Weiblichkeit hinausgreifende Spiel der geistigen Kräfte, die durch den hohen Verstand des Oheims der Hero, des Herzogs Krok, des weisen Juden Mardochai entwickelt wurden, und gewiß ist darauf auch jener Hauch von Schwermut zurückzuführen, der ihnen beinahe allen das Stigma der Heimatlosigkeit auf Erden aufprägt.

Darum auch die heiße Sehnsucht nach Liebe — mußten sie doch alle der nimmer müden, der nimmer erschöpflichen Mutterliebe entbehren, sind sie doch alle Enterbte des größten Schatzes von Zärtlichkeit, den die Erde zu vergeben hat. Immer ist etwas von dem ängstlichen Flügelschlag eines jungen Vogels in ihnen, der das Nest, die Eltern verloren, immer vibriert es in ihren übersensitiven Seelen wie von dem starken Schmerz über einen unbekannten, aber unersetzlichen Verlust. Melitta gibt ihrem Schmerz Ausdruck, die anderen tun es wohl nicht, aber ihre junge Kraft hat darunter gelitten und eine andere Richtung bekommen oder ist gebeugt worden zum Dulden und Ertragen. Am meisten Berta und Mirza.

Und wie des letzten Borotins edelgeborene Tochter, zittert auch Asiens niedriges Kind für den Geliebten, denkt, atmet, lebt einzig in der Sorge um sein Glück. Aber alle Äußerungen ihres Wesens und ihrer Liebe verlaufen typisch. Um Rustan vor dem anklagenden Vater zu entschuldigen — kann sie es doch nicht hören, daß man Übles denkt von dem fernen Geliebten — wendet sie alles, was ihre Taubennatur an Verstellung besitzt, an, rafft sich schüchtern zur Schmeichelei auf, wird beredte Verteidigerin des nur durch den bösen Zanga verführten Rustan. Typisch ist es, wenn Mirza das Mitleid, das der Vater mit ihrer Sorge und ihrem Kummer empfindet, abwehrt, damit nur ja Rustan nicht mit einer Schuld belastet würde, typisch ist die mädchenhafte Schüchternheit, die Mirza bei dem Hinweis des Vaters auf ihre Verbindung mit Rustan ausweichen läßt. Mirza ist ganz Selbstlosigkeit, ganz Demut; auf das höchste Glück, Rustans Liebe, wagt sie nicht zu hoffen. Aber aufopfern könnte sie sich für ihn und seufzend erkennt der Vater, daß er Rustan nicht schelten dürfe, denn

jedes Wort,
Tadelnd, rauh zu ihm gesprochen,
Wie ein Pfeil aus schwachen Händen,
Prallt von seinem starren Busen
Und dringt in dein weiches Herz.

Und wie jede große, aufopferungsbereite Liebe endlich in irgend einer Weise siegt, so kann auch Rustans Herz von dem liebenden Mädchen nicht los: auf seinem durch Lüge und Mord befleckten Schuldweg scheut er doch davor zurück, Gülnare anzugreifen, weil diese Mirza gleicht. Es ist etwas von der übermächtigen Liebe Thea Elfstedts in Hedda Gabler in ihr, die einen Eilert Lövborg rettete, wie ja Ibsen diesen Typus mehrmals wiederholt, nicht allein in Solveig, sondern noch in vielen anderen Gestalten, freilich weniger typisch, viel, viel mehr individuell gehalten. Grillparzer, Shakespeare, Ibsen, sie glorifizierten immer wieder jenes selige Martyrium, dessen unsere besten, feinsten und stärksten Weibnaturen fähig sind: Affligebat eam et subjectus est. Er schlug sie und unterlag. Amabat eum et vicit. Sie liebte ihn und siegte ...

Gewiß, Mirzas ewige Sanftmut, niemals durch ein Aufwallen des Zornes wie bei Erny, der Leidenschaft wie bei Berta, unterbrochen, schaltet beim Zuschauer jedwedes Gefühl von Spannung und Interesse aus, aber wenn sie in heroischer Selbstüberwindung dem Geliebten, der sie und Massud und das stille Tal verlassen will, nicht zu Füßen fällt, es nicht versucht, ihn durch Bitten, Tränen und Beschwörungen zurückzuhalten, dann sammelt der Dichter doch auch auf diese so typisch farblos sich gebärdende Mädchengestalt die Lichtstrahlen seiner Sympathie für das Weib und dessen unermeßne Liebeskraft.

Gülnare

Wie das künstlerisch-technische Problem, in einem Drama das Traumleben des Helden auf die Bühne zu führen, eines der schwierigsten in der dramatischen Kunst ist, so war es auch unendlich schwierig, den Charakter der Gülnare hinzustellen. Gülnare ist Mirza — aber die von Rustan erträumte Mirza. An die Jugendgespielin knüpft Rustan eine ruhige Gewohnheitsliebe, die ihn nicht an die heimische Hütte zu fesseln vermag. Er kennt alle ihre Tugenden, sein edles Selbst weiß diese auch wohl zu schätzen; aber das holde Engelsbild reizt weder seine Phantasie, noch seinen Erobererdrang, noch seine Sinne. Seine heißen Träume zaubern ihm Prinzessinnen vor, deren Hand ihm Krone und Reich verbürgen. Eine Prinzessin! Das ist für seine junge feurige Phantasie der Gipfelpunkt alles Wunderbaren, alles Erstrebenswerten. Da ist Glanz, da ist Schönheit, die durch reiche Kleidung und Schmuck gehoben wird, da ist fürstliche Weltgewandtheit, da ist Geist, Laune, da ist nichts Hausbackenes, nichts, was an beschränkte Häuslichkeit erinnert. Hier wird dem Rausch des Lebens willig der Tribut gezahlt, hier verheißen feurige Sinne erhöhten Liebesgenuß, hier wird es Wonne, mit dem stolzen Weibe zu kämpfen, um es dann besiegt in den Armen zu halten. So hatte Rustan geträumt und so erscheint Gülnare im zweiten und dritten Aufzug, bis er dann erkennt, was er ersehnt und die lieblose Gülnare

des vierten Aufzuges ihn schaudernd zurückweichen läßt. Nun zerrinnt das Phantom seiner Träume und von ihren finsteren Schleiern hebt sich das Bild Mirzas in sanfter, ruhiger, friedenverheißender Schönheit ab.

Gülnarens blendende Schönheit, die Pracht ihrer Kleider, ihres Geschmeides, die blühende Sinnlichkeit ihres Leibes und ihres ganzen Wesens bestechen Rustans Sinne und Phantasie auf den ersten Blick. Auch Gülnare ist — wie Rustan — eine phantastisch-romantische Natur, die sich an Heldenliedern begeistert hat und nun ihre ganze Illusion an Rustan verschwendet, was diesen umsomehr berauscht, als er zu erkennen glaubt, Gülnares starkgeistige Natur habe sich längst nach dem ihr überlegenen Manne vergeblich gesehnt, um ihn endlich in dem Retter ihres Vaters zu finden. Gülnare ist das echte Königskind, dem ein Erlebnis neuen, stolzen Schwung gibt und das es als selbstverständliches Recht hinnimmt, seinem Ich zu leben, während im engen Kreis des Landlebens Mirzas Seele etwas Gedrücktes, Beengtes, Unfreies angenommen hatte. Die Fürstin weiß, daß sie mit ihrer Hand b e l o h n t, da ist es für den nach falscher Ehre dürstenden Rustan die höchste Auszeichnung, diese Hand zu erhalten — Mirzas Liebe fiel ihm ohne Anstrengung zu, sie kostete keinen hohen Preis. Und Gülnare erhält nach und nach alle jene kleinen Züge, die Rustan an dem Weibe seiner Liebe erträumt hatte. Die stolze Königstochter errötet wie das einfache Landmädchen, wenn ihr Vater von dem Preise ihrer Hand spricht, und kennt all die süße Hilflosigkeit, die des Weibes größter Reiz ist. Ihre Sinne erwachen, sie schmiegt sich an den Helden, der sie geleitet, und empfindet es als Seligkeit, von ihm umfangen zu werden, und Rustan nimmt, um dieses Weibes willen, Lüge und Gefahr auf sich. Aber die Erkenntnis kommt nur zu bald. Schon

schleicht, nach dem Auffinden der Leiche mit dem braunen Mantel und dem Königsdolch in der Brust, die Reue in Rustans Seele; aber zu sehr hängt diese an ihren schimmernden Plänen und Träumen, als daß er schon jetzt davon lassen könnte. Für wenige Augenblicke wähnt er sich wieder auf dem Gipfel des Glückes. Gülnare kniet vor ihm und er ist es, der ihr den Thron rettet. In der nächsten Sekunde stürzt er jäh von seiner Trunkenheit in Verzweiflung und inneres Elend — die stolze Fürstin wahrt die Krone für sich und Rustan sieht sich betrogen, nicht nur um den Thron, nein, auch um das Herz Gülnarens. Und nun wächst in seinem Traumleben die Fürstin hoch hinaus über das betörende Gaukelbild seiner früheren Wünsche. Nur mit Schamerröten seufzt sie unter der Last der Ketten, die Rustan um sie wie um eine Sklavin schlingt; aber sie vermag trotz ihres fürstlichen Selbstbewußtseins es nicht, sich von ihm loszusagen, da er durch die von ihm verbreitete Schreckensherrschaft an Wollen und Können ihrem weiblich schwächeren Handeln überlegen ist, bis sich die empörten Großen des Reiches mit ihr verbünden und die Erkenntnis, daß Rustan der Mörder ihres Vaters sei, jede Gemeinsamkeit zwischen ihm und ihr zerreißt. Nun sieht sie in ihm einen Feind, durchschaut scharfsichtig sein unwahres, erheucheltes Heldentum und bietet ihre Brust seinem Schwerte dar — wissend, daß er ein feiger Mörder und kein Held ist. Rustan, in dem eigentümlichen Doppelbewußtsein seines handelnden Traumlebens, sieht in ihr Mirza, die ja Gülnare an Schönheit glich, sieht in Gülnare, der Fürstin seiner Jugendwünsche, das stille Landkind, das seine Phantasie zu jener erhoben, und er vermag es nicht, den Dolch auf sie zu zücken. Und sie gibt den, für den sie einst in rascher Liebe entbrannte, ohne Bedenken dem Verderben preis, mit ihren letzten Worten die gleiche

eherne, heroische Selbstzerstörung nicht scheuend, die Königin Gertrud charakterisiert:

> Mag das Schloß, ich selbst vergehn,
> Fällt nur er von ihrer Hand.

Sie ist es, die ihn zuletzt in den Tod treibt — das harte Widerspiel Mirzas, die Ehre, Vater, Heimat, Leben ließe um des Geliebten willen, wie Berta alles aufzuopfern im stande war, um Jaromir zu folgen. Nun weiß Rustan Mirzas hohe Tugenden zu schätzen, ohne sie durch falschen Glanz zu unechtem Königsschmuck umwandeln zu wollen und der stille Friede bescheidenen, aber schuldbefreiten Glückes zieht ein in seine Brust.

Edrita

Wir haben heute mit unserem Wirt bei Tisch ein Vielliebchen gegessen, ich wäre desperat, müßte ich ihm etwas geben, auf ein Lot Schnupftabak will ich mich einlassen ... Pepi fing gleich zu weinen an. Ich muß gestehen, es wäre bald um meine Fassung geschehen gewesen und ich hätte aus Herzenslust mitweinen mögen, wenn ich nicht im Innern von dessen schlimmen Folgen überzeugt gewesen wäre. Ich wußte mir nicht anders zu helfen und fing daher von Wilhelm an, was, wie gewöhnlich, von guten Folgen war, denn sie wurde wirklich heiterer ... Der Sohn des Hauses, der mir einen Brief von Grillparzer brachte, muß mich für wahnsinnig gehalten haben, so sprang ich herum, getraute mir aber nicht, ihn aufzumachen, bis Pepi es tat. Er schreibt wohl, mein Brief hätte ihm Vergnügen gemacht, das übrige widersprach aber dem ganz; ich bin nun wieder so eingeschüchtert, daß ich mich kaum getrauen werde, wieder an ihn zu schreiben .. Alle meine Klagen haben mir in meinem Leben nichts genützt, als daß sie von mir liebe Leute entfernten. Und da ich nun die Überzeugung habe, daß der Mensch nicht gegen den Strom schwimmen kann, sondern ruhig aushalten muß, so bin ich auch bei allem recht schnell gefaßt ... Auch muß der Mensch nicht immer dem Unangenehmen aus dem Wege gehen, damit man sich selbst das Zeugnis geben kann, man hat ruhig ausgehalten ... Wir sollten über Hals und Kopf davon gehen. Das wäre ja feig ...

Unser eigenes Bewußtsein muß uns genug sein... An Grillparzer werde ich nun nicht mehr schreiben, es ist der sicherste Beweis, daß es ihm nicht lieb ist, indem er auf vier Briefe ein einziges Mal geschrieben. Ich habe so viel lernen müssen, ich werde auch das noch über mich erzwingen... Wilhelm soll etwas schreiben und Grillparzer soll ihm die Hand führen, so bekommen wir doch einen Fleck, wo beider Hand geruht."

Aus den Briefen Katharina Fröhlichs an ihre Schwestern Netti und Betti in Wien, als sie — nach dem Abschiedsbriefe Grillparzers — im Winter 1830 bis 1831 ihre Schwester Josefine, die Opernsängerin, nach Mailand begleitet hatte. Kathi war damals neunundzwanzig Jahre alt.

Und diese Briefe, aus denen der Humor und die große, unvergängliche Liebe ebenso herausleuchten wie die Tapferkeit, die innere Gesundheit ihrer kernfesten Natur, schrieb sie nach all den Leiden, die ihrem Herzen durch Grillparzer und — ihr eigenes ungestümes Temperament waren angetan worden: das ist wienerische Art, sich vom Leben nicht unterkriegen zu lassen, das ist Wiener Frohsinn und Freude an den kleinen heiteren Episoden des Alltaglebens. Nichts von Kopfhängerei, nichts von Zimpferlichkeit, von Empfindelei. Keine Ottiliennatur, auch keine Hero, eher eine der tapferen und aufrechten Frauen Gottfried Kellers, die dieser mit so viel Behagen ob ihrer gesunden Natürlichkeit in den Rahmen seiner Dichtungen fügt.

Keine einzige Zeile aus Grillparzers Hand, kein Wort aus seinem Munde verraten den psychologischen Zusammenhang Edritas in dem Lustspiel „Weh dem, der lügt" mit Katharina. Aber es ist, als hätten sie dieselbe Wiener Luft geatmet, als wäre Edrita gleich Kathi im Bannkreis

der sinnenfrohen, jeder empfindsamen Selbstbeobachtung und krankhaften Sentimentalität abholden Wienerinnen aufgewachsen. Die Wesensähnlichkeit Edritas mit der naiven, unbewußten, gesund-fröhlichen Wienerin ist unverkennbar.

Nicht wie bei den historischen Gestalten Margaretens und Kunigundens, Gertruds und Ernys braucht sich der Dichter an bestimmte Handlungen und damit Charaktereigenschaften seiner Heldin zu binden. In dem Geschichtswerke Gregors v. Tours, in dem dieser das Erlebnis des greisen Bischofs von Langres erzählt, kommt keine Frauengestalt vor, Edrita ist Grillparzers ureigenste Erfindung. Jetzt erst, nach der Heimkehr von Frankreich und England, verkörpert der beinahe siebenundvierzigjährige Dichter zum ersten Mal den Typus der Wienerin, um ihn dann in Barbara noch einmal, ebenso scharf ausgeprägt, wenn auch in anderen Lebensverhältnissen, wieder aufblühen zu lassen. Jetzt hat er sich von aller subjektiven Befangenheit weit genug entfernt, um dem Charakter Kathis und ihrer Landsmänninnen gerecht werden zu können. Nun hat er alle Lichtstrahlen der Wienerin in dem Brennglas seiner Kunst gesammelt. Huldigend legt er dem schlichten Germanenmädchen den Kranz gesunden, liebreizumflossenen Weibtums zu Füßen.

Edrita ist mit den Freiluftnaturen Gottfried Kellers verwandt, eine „ziervolle“ Erscheinung voll Laune, Mutterwitz und Geistesgegenwart wie Lux im „Sinngedicht“. Auch bei Edrita würde der Kellersche Held die beglückende Erfahrung gemacht haben:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.

All die gesunde Sinnenfreude des Naturkindes erwacht in glücklichster Unbefangenheit, als Edrita des neuen Koches

ansichtig wird und treuherzig setzt sie bei ihm nach seinem wohlgebildeten Gesichte auch die feinen Sitten, die man den Franken nachrühmt, voraus. Die ersten Grobheiten des schmucken Burschen verletzen sie auch nicht, ist sie doch so gar nicht zimpferlich; aber wenn er die Rheingaubewohner nur als höhere Tiere betrachtet, wenn er auch in Edrita das untergeordnete Geschöpf, das schnellgefügige Spielzeug seiner Laune erblickt, ist ihr berechtigtes Selbstgefühl verletzt. Vielleicht erinnert Edrita zu sehr an eine wohlerzogene deutsche Bürgerstochter, wenn sie sagt:

> Was sahst du wohl an mir, was sprach, was tat ich,
> Das dich zu solcher Dreistigkeit berechtigt.

Ganz ähnlich läßt Grillparzer auch Gräfin Erny in sich Einkehr halten, ob etwas in ihrem Betragen die Ursache sei, daß der Herzog so gröblich die Sitte verletzte.

> Was sah er wohl an mir, das ihm zu solchem
> Tolldreisten, frevlen Treiben gab den Mut?

Und etwas von Ernys rasch aufwallendem Gefühl beherrscht, wenn auch in anderen Qualitäten, das germanische Fürstenkind: es geht vom Schmerz zur Träne über, um sich dann von Leons Bitte um Verzeihung schnell besänftigen zu lassen und in reizvollem Wechselgespräch feinen Humor und sichere Schlagfertigkeit zu bekunden.

> Das ist ein trockener Bursch und gut zu necken.

Damit charakterisiert sie ihre eigene Schalkhaftigkeit, ihren gesunden Übermut, die herzhafte Entschlossenheit, jedes törichte Wesen, jede lächerliche Verkehrtheit in das segensreiche Widerspiel zu verwandeln. Ihren Bräutigam verachtete sie wohl schon lange, allein ihn auszuschlagen war bei ihres Vaters Art unmöglich und wenn ihr vor dieser

Ehe nicht graute, so geschah es vielleicht aus dem gesunden Instinkt einer lebenskräftigen Natur heraus, die von dem Gefühl der Unverletzlichkeit des persönlichen Ichs durchdrungen ist. Anderseits verlieh ihr der Dichter einen reichen Schatz von Gutmütigkeit, die sie immer verhindert, einem Mitmenschen ein Leid zuzufügen. Mehr noch, mit echt weiblichem Zartgefühl blickt sie tief in die Seele der anderen und es widerstrebt ihr, selbst den von ihr geringgeschätzten Atalus beschämt zu sehen.

Nun stehst du da und weißt nicht, was du sollst,
Und mußt gehorchen doch, ich wußt' es ja.

Doch gehört sie nicht zu jenen Frauennaturen, bei denen Liebe, wie bei Hero und Esther, aus Mitleid entsteht.

Der hier gefällt mir, weil er leicht und froh,
Du aber bist beschwerlich und zur Last.

Das ist wieder Wiener Art, vielleicht an Kathis Schwester Anna beobachtet, die auch so lachlustig und lebensfroh war, „die Lieblichkeit selbst, herzlich, zanksüchtig, lachlustig, gleich wieder aus Rührung weinend und unwillkürlich für sich einnehmend," wie der junge Karajan von ihr berichtet. Eine streitbare Ader hat ja auch Edrita, gesänftigt aber durch ihre Herzensgüte, ihren sieghaften Humor und ihre jugendliche Freude an spielerischem Scherz. Auch Edrita und Leon haben sich etwas von der Kindhaftigkeit des Wesens bewahrt wie Hero und Leander, nur daß sie bei jenen — dem Lustspielcharakter gemäß — gleichsam ins Tanzfrohe einschlägt, indes in Heros Turm in dem Kindheitsreigen der beiden jungen Seelen bereits die schwirrenden Geigentöne der alles vergessenden heißen Leidenschaft zu tönen beginnen.

Bei Edrita entsteht die Liebe früher als bei Leon, aber

ihr unentweihtes Herz ist sich ihres Gefühles nicht klar, sie ahnt nicht, was in ihr vorgeht, wie sie sich verrät.

Wirst du auch träumen heut?

Leon:

Weiß ich's.

Edrita:

Ich weiß.

Bei Keller, dem trefflichen Beobachter und unentwegten Lobredner des Weibes, ist es fast immer das Mädchen, in dem zuerst die Liebe erwacht. Wie hätte Grillparzer nicht denselben Wesenscharakter verwenden sollen, da ihm selbst Liebe so oft ungebeten, ungewünscht zuteil ward, da sich ihm so oft Frauenliebe offenbarte, erschloß? Hat er nicht der keuschen, reinen, ganz und gar selbstlosen, tiefen Neigung Marie Piquots ein Denkmal errichtet, wenn er Edrita sagen läßt:

O fürchte nicht,
Daß, bleibst du hier, ich dich mit Neigung quäle!
Ich bin nicht, wie die Menschen oft wohl sind:
Ei, das ist schön, das soll nur mir gehören,
Und das ist gut, das eign' ich rasch mir zu:
Ich kann am Guten mich und Schönen freun,
Wie man genießt der Sonne gold'nes Licht,
Das niemands ist und allen doch gehört.

In der Szene in Kattwalds Schlafgemach bricht ihre Hilfsbereitschaft, ihr tätiges, praktisches Naturell durch, sie verhilft durch ihre List Leon zu dem Schlüssel; aber in der kurzen Pause ihres Alleinseins erkennt sie an dem Schmerz über Leons beabsichtigte Flucht, wie teuer ihr der Fremde schon geworden, der sie doch mit Lug und

Trug verlassen will. Ihrem feinen Gefühl leiht der Dichter seine eigene Ansicht über die Lüge.

Es lügt der Mensch mit Worten nicht allein,
Auch mit der Tat.

Und doch verzeiht sie Leon seine Lüge und verzichtet selbstlos auf seine Liebe. Allein etwas anderes ist jetzt in ihr erwacht: der Abscheu vor der Ehe mit Galomir, und auch hier hat der seelenkundige Dichter mit feinen Händen die Natur reinen Frauentums erfaßt: das Gefühl der tiefsten Entweihung und Erniedrigung der Seele und des Körpers, wenn sich das liebende Weib einem anderen Manne hingeben muß, als den sie liebt. Solange Edrita Leon nicht liebte, konnte sie gleichmütig an ihre nahe Vermählung mit Galomir denken; jetzt schaudert sie davor zurück. Bei alledem jedoch bleibt sie tapfer; kostet es sie auch Schmerz, daß Leon nicht wiederkehrt — sie weint nicht, gibt sich keiner Wehmut hin, sondern hilft sich entschlossen mit ein bißchen Stolz und Trotz über den Herzensjammer hinweg.

Kannst du mich missen,
Ich kann es auch.

Damit ist der Schmerz abgetan und sie denkt wie ein prächtiger, lieber kleiner Kamerad nur daran, Leon zur Flucht zu verhelfen.

Und wieder wird man an Kathis Briefe erinnert. Wie sich Kathi in Mailand halbtot lachen kann über die possierlichen Sprünge des Glöckners, der mit den Füßen läutet, so wird Edritas Phantasie augenblicklich von der Komik der Situation gefangen genommen, sobald sie sich vorstellt, wie der Verfolger die Brücke mit dem durchhauenen Pfeiler betritt. Ebenso macht sie sich über den kotbedeckten

Junker lustig und ist doch in der nächsten Sekunde tatkräftig und entschlossen, ohne weichliches Mitleid mit sich selbst. Ihr ganzes Herz hängt an Leon, sie zittert für ihn.

Und kämen sie euch nach, ergreif 'nen Ast
Und fechte löwenkühn für deinen Freund.

sagt sie zu Atalus, aber sie kennt das Lächeln, das unter Tränen erblüht. Nicht nur das Lächeln. Sie weiß, daß sich nach der Flucht der beiden Franken der ganze Zorn ihres Vaters auf sie entladen wird und muß doch über den in den Graben stürzenden Galomir lachen, lachen ... Mit echt wienerischer Sorglosigkeit und Leichtherzigkeit kümmert sie sich nicht allzuviel um das morgen. Für heute muß sie freilich der Rache Kattwals und Galomirs ausweichen, aber deren Zorn wird vorübergehen und sie wird zurückkehren. Was dann geschieht, ob sie dann wirklich dem verachteten Galomir die Hand reichen wird, darüber macht sie sich heute keine Sorgen.

„Soeben erhalten wir Euren Brief. Es ist der erste, den wir erhalten, welche Freude er uns bereitet, könnt Ihr Euch vorstellen. Doch wurde sie gedämpft durch den Gedanken: Grillparzer nicht heiter. Ach Gott, wie gerne gäbe ich mein Leben hin, sie ihm zu erkaufen, macht daher Euer möglichstes, ihn zu erheitern." Kathi in einem Briefe, den sie aus Prag an ihre Schwestern richtet.

Stark wie Katharinas Lieben ist auch das Edritas. Und ebenso tatkräftig. Erst läuft Edrita in den Wald, um dem Zorne ihres Vaters zu entgehen; doch da sie die verräterischen Fußspuren der beiden Flüchtlinge wahrnimmt, besinnt sie sich nicht lange, bestreut die gefährlichen Fußstapfen mit Sand, ihre Liebe werktätig äußernd. Doch auch jetzt ohne Gefühlsüberschwenglichkeit. Mit wenigen Worten kündigt sie ihren Entschluß an, nicht mehr zu

ihrem Vater zurückzukehren. Mehr als vor der grausamen Strafe, die ihr Vater über sie verhängen wird, graut ihr jetzt vor der Ehe mit Galomir. Was sie noch vor wenig Stunden leichtherzig von sich geschoben, das hat jetzt ihr Gemüt und ihren Weg in andere Bahnen gelenkt. Aber nicht leichtfertig wirft sie die alten Pflichten von sich. Sie erkennt nur nicht den geistig und ethisch unter ihr stehenden Vater, noch weniger aber ihren geistesarmen Bräutigam als Richter an. Von ihresgleichen, einem Menschen ihrer Gattung, will sie beurteilt, gerichtet oder freigesprochen werden — ein ganz neuzeitliches Motiv und doch uralten Instinkten entsprossen. Kein Höriger saß im Gerichte, das über Freie den Schuldspruch fällte ...

Alles das ist für Edrita so einfach, so selbstverständlich. Niemals schwankt sie in ihren Entschlüssen, niemals viviseziert sie sich, niemals zweifelt sie an sich selbst. Nichts von der Passivität Mirzas. Die beiden Mädchen gleichen einander darin, daß man über den, den sie lieben, kein tadelndes Wort aussprechen darf. Aber wie verschieden von Mirzas sanftem, schüchternem Flehen ist Edritas Zurückweisung, die den fränkischen Junker trifft, und mit welcher Schalkhaftigkeit, mit welch liebenswürdig witzigem Spotte begegnet sie dem Geliebten. Schnellt nicht auch Gottfried Kellers Lux auf den heimlich Geliebten die schlanken Pfeile treffenden, geistreichen Witzes von dem Bogen ihres Herzens? Und gleich darauf läßt Grillparzer auf das frische Naturkind einen neuen Lichtstrahl fallen, er läßt sie den Zoll jeder liebenden Frauenseele, die Angst um den Geliebten, entrichten.

Leon:

Hör' doch! nun zitterst du und warst so kühn.

Edrita:

Und wenn ich zitt're, ist's um Euch.

In seiner lebennachschaffenden Darstellungskunst steigert er noch die realistische Charakteristik: er verleiht Edrita all die fährtenverwischende Schlauheit des Naturmenschen, dem Jagd- und Kriegslist als ererbter Instinkt im Blute pulsiert und zeichnet wenige seiner Frauengestalten so lebensecht, so naturwahr wie Edrita. Alles, was sie tut, ist der Tribut, den sie, wie jeder Mensch, an die irdische Unvollkommenheit entrichtet und darum steht sie turmhoch über einer Mirza, überragt Melitta und Kreusa und hat vor der unglücklichen Berta die Harmonie der Lebenslinie voraus. Es kostet Edrita nicht die geringste Selbstüberwindung, den plumpen Galomir zu überlisten, und sie tut es mit all ihrer entzückenden Grazie, ihrer köstlichen Lust am Spielerischen, mit angeborener Verstellungskunst. Hat nicht auch Minna von Barnhelm, hat nicht Portia solches Talent? Sind nicht auch sie beide so frei von falscher Empfindsamkeit und lieben sie nicht beide den feinen, munteren Spott Edritens?

Doch trotz ihrer Listen, ihrer Lügen ist sie wahr, sie lügt nur mit Worten, nicht durch sich selbst, und wenn auch Leons Wahrheit der Flüchtlinge Leben sichert, das Edritas Lüge in die höchste Gefahr brachte, so beweist dies nichts gegen die innere Wahrheit ihrer Natur und deren ethischen Wert. Bis zum Schlusse wahrt der Dichter seiner Heldin die Einheitlichkeit ihres Wesens, niemals wird sie sich selbst untreu, niemals verfällt sie in süßliche Gefühlsweichheit oder innere Unsicherheit. Auf der Flucht drängt sie mit herbem Stolze ihre verschmähte Liebe zurück, aber sie schämt sich nicht dieser scheinbar unerwiderten Neigung, bereut sie nicht und bekennt sich dazu, ohne in trübselige Klagen zu verfallen. Sie kann alles vor sich selbst und darum auch vor den anderen rechtfertigen. Scheint es aus dem Munde des einfachen Naturkindes

einigermaßen befremdend, wenn sie ihre Sehnsucht nach dem Christentum als den edleren und reineren Grund zu ihrer anfangs doch hauptsächlich durch die Liebe veranlaßten Flucht angibt, so brauchten wir abermals nur eine Briefstelle Kathis hervorzuziehen, um die psychologische Richtigkeit dieses Motives zu erkennen, selbst wenn nicht der große Drang des Weibes nach einem idealen Lebensinhalt durch sein starkes religiöses Gefühl seit altersher verbürgt wäre. „Alles, was gut an mir ist, habe ich seinem Umgange zu verdanken,“ schreibt Kathi: dieselbe Hochwertung des ethischen Momentes als angeborener Drang nach sittlicher Vervollkommnung. Aber auch bei Edrita ohne jedes Pathos, mit selbstverständlicher Einfachheit. Und wieder ohne jedes Pathos, in die bedenklich moralisierende letzte Szene den Lustspielton wie einen Strom frischer, sonnendurchwärmter Luft einströmend, bekennt sich Edrita vor dem Bischof zu ihrer Liebe, von deren leuchtendem Goldgrund sich die heiteren Farben ihrer Schalkhaftigkeit in gefälligster Wirkung abheben und dem scheidenden Zuschauer denselben künstlerischen Genuß vermitteln, wie die heiter schönen Mädchengestalten auf den Bildern Waldmüllers. Wie immer auch die Welt sich dem Lustspiele gegenüber verhalten, wie leicht vielleicht ein neuer Geschmack daran vorübergehen wird, Edritens kernhaftes Mädchenwesen wird immer seine lebensechte Sonntagskindernatur bewahren.

Esther

Kulturhistoriker schreiben den griechischen Bildhauern das Verdienst zu, an der Religion ihres Volkes mitgearbeitet zu haben. Das Idealbild, das ihr Genius in langen, kämpfereichen, schmerzdurchschauerten Jahren in ihrem Innern entstehen ließ und das sie in den von ihrer Hand geschaffenen Götterstatuen verkörperten, das schuf in ihres Volkes schönheitempfänglicher Seele ein neues, edleres, vollkommeneres Bild der bisher verehrten Gottheit und unbewußt, geheimnisvoll rückte nicht nur diese immer höher zu den ewigen Sternen empor, sondern auch die Seelen selbst wuchsen von der Abhängigkeit des primitiven materiellen Lebens in den reinen Äther der Erkenntnis hinein.

Jedes echte Kunstwerk geht über die Persönlichkeitswerte seiner Zeit hinaus und der Rang eines Künstlers würde nach der Meinung mancher Denker auf der Spannkraft seines Auges beruhen, mit der er in die noch von den grauen Schleiern der Dämmerung bedeckten Fernen einer aufsteigenden Kultur dringt.

Solchen prophetischen Geistes war Grillparzer erfüllt, als er die Gestalt der „Esther“ schuf — in den ersten zwei Akten des Fragmentes.

Sie ist unter allen seinen Frauengestalten die vollendetste, Hero und Libussa nicht ausgenommen. Sie gibt uns das Ideal des Weibes: die Vereinigung männlich klaren und hohen Geistes, männlicher Energie mit weib-

lichem Empfinden, weiblichem Zartsinn, weiblichem Liebesreichtum. Sie gibt uns die Frau einer künftigen Epoche, einer Kultur, die wir heute — siebzig Jahre nach Entstehung des Dramas — noch nicht erreicht haben. Nicht in dem, was sie zu ihrem Oheim spricht, auch nicht in dem, was ihr Mund dem König gegenüber sagt und verschweigt, sondern in der Art, wie sie sich der Liebe gegenüber verhält, liegt ihre feine, höchst kultivierte Natur. Grillparzer hatte sie — wie er ausdrücklich versichert — zur Liebes-, nicht zur Tugendheldin bestimmt. Für das Fragment brauchte es dieser Erklärung gar nicht. So wie Esther durch die beiden vollendeten Akte wandelt, gehört sie zu jenen Menschen, die von der ganz großen und so unendlich seltenen Liebe durchtränkt sind wie eine Lilie von ihrem schweren, duftenden Öl.

Für solche Menschen ist die Liebe nicht das, was sie für andere Naturen ist: das tägliche Brot des Lebens, das man genießen muß ohne zu fragen, ob es schmackhaft sei oder nicht. Man kennt seinen Nährwert und sättigt sich daran, gedankenlos, unreflektiert. Für Menschen wie Esther ist die Liebe die Sonne des Lebens, ist ihre Lebenskraft. Und weil mit der Lebenskraft und ihrer größeren oder geringeren Fülle und Elastizität auch die Lebensanschauung, das Weltbild dieser Menschen zusammenhängt, so wird für solche Menschen die Liebe zum festen Kristallisationspunkt ihres Weltbildes, zur bestimmenden Triebkraft ihres ganzen auf Zeit und Ewigkeit gerichteten Handelns. Eine solche Liebe ist organisch bedingt von hoher Kultur der Seele und einer untadeligen physischen und seelischen Reinheit und nur bei Menschen mit der feinen Witterung für die verborgene Adelsnatur des anderen, mit dem sicheren Instinkt für die Auffindung des organisch Gleichwertigen und darum organisch Sympathischen ent-

zündet sich die Liebe sofort: das ist freilich nicht die meist so trügerische Liebe auf den ersten Blick der leicht entflammten Jugend, das ist das unwägbare Ergebnis einer unendlichen Sensibilität für verwandte Art und darum frei von dem Staub der Gewohnheitsliebe sowohl wie von dem schwelenden Rauch der rein physischen Leidenschaft. Nicht nur Esther, sondern auch Ahasver ist von dieser subtilen Verfeinerung der Seele und darum finden sich Ahasver und Esther so schnell und so sicher, darum vergißt der König alles Mißtrauen, selbst die traurige Erfahrung durch Vasthi, darum ist Esther so wenig auf ihrer Hut vor der Liebe, weil sie ihres Herzens so ganz sicher ist: kann es doch niemals einen anderen wählen als den einen, den Rechten, mit dem zu verschmelzen höchste Wonne und unübertreffbare Steigerung des Lebensglückes ist.

Nur eine solche Neigung, nur die Leidenschaft zweier solcher Naturen vermochte, so stellte sich Grillparzers forschender Geist vor, über das barbarische Gesetz zu siegen, das der Königin verbot, ungerufen vor dem König zu erscheinen, wie es das Buch Esther erzählt, an das sich der Dichter möglichst treu gehalten hätte, wenn er das Drama ausgeführt; nur einer solchen Liebe kann die Erhöhung der Juden, von der die Bibel im Buche Esther berichtet, zugeschrieben werden. Doch was im Alten Testament und in dem Drama „La hermosa Ester“ von Lope de Vega die Heldin als Werkzeug des allmächtigen Gottes der Juden vollbringt, das erreicht bei dem deutschen Dichter die Königin einzig und allein durch die Macht ihrer beseelten Persönlichkeit, durch ihre hohe und starke Liebe. Nicht wie bei Lope, dessen Drama Grillparzer schon 1824 gelesen und das ihm sehr gefallen, nicht wie bei Racine, der unseren Dichter in keiner Weise inspirierte, fühlt sich Grillparzers Esther als Dienerin und auserlesenes Werkzeug Gottes,



Rosa Jenik, Wien phot.

Friederike Bognár als Esther



als Trägerin einer Mission, „Esther besteigt den Thron ohne die Hilfe der Gottheit, nur durch ihre rein menschlichen Gaben natürlicher Anmut und warmen Gefühls“*). Wie genau sich auch der österreichische Dramatiker an die Bibel, wie fest er sich auch an die dort erzählten Begebenheiten bindet, er zaubert doch als der erste in die naiven Figuren des Alten Testamentes den Pulsschlag lebendiger Menschen, gibt ihnen die Signatur freien, selbstherrlichen Menschentums und hebt sie ebensowohl über ihre Zeit wie über ihre Rasse hoch hinauf in die Region einer kaum heute noch erreichten Kultur. Nicht nur zeitlich reiht sich das allem Anschein nach bald nach 1837 entstandene Fragment seiner Hero an. Mit dieser ringt Esther um die Palme vollendeter Anmut. In Esther erhöht er Hero zu jener Vollkommenheit, von der sein anspruchsvolles Herz träumt, ehe es für immer verzichtet. Drei Jahre früher berichtet Bauernfeld in seinem Tagebuch von der Rahel von Varnhagen: „Grillparzer sagt, sie sei die einzige Frau, die er hätte heiraten mögen. Sie war alt und bucklig, als er sie kennen lernte.“ Und 1835 schreibt Bauernfeld wieder: „Ich sprach mit Grillparzer über Helene Bacher und Kathi. Er meinte: Helene sei ein ausgezeichnetes Wesen von dem glänzendsten Verstande, aber er zweifle an ihrem Gefühl. Kathi sei die himmlische Güte selbst, nur ohne besonderen Esprit.“ Der sechsundvierzigjährige Dichter, den die Reise nach Paris und London erfrischt und verjüngt hatte, dessen früherer Trübsinn sich in Groll und Sarkasmus zu wandeln begann, schafft in Esther den Kulminationspunkt seiner Träume vom Weibe, den Kristallisationspunkt seiner Forderungen an das Weib, das allein ihn wirklich und dauernd hätte beglücken können. Der reife Mann Grillparzer

*) Ehrhard.

schreibt es, der bereits vor dem Altern steht und den es schon anfängt zu frieren, der sich noch einmal sehnt nach dem Liebesfeuer der Jugend, ehe die verlöschende Wärme seines Innern ganz von der Asche des Alters bedeckt wird und der sich Rechenschaft gibt von dem Weibe, das kommen müßte, ihn dauernd zu beglücken: eine Liebesheldin müßte sie sein von opferwilligstem Herzensreichtum und einem beinahe mystisch dunklen Verständnis für sein Wesen, von untadeliger seelischer und körperlicher Reinheit und hohen geistigen Anlagen; klug und selbständig müßte sie sein bei aller fein weiblichen Reizsamkeit — aber, so gesteht sich der unverbesserliche Skeptiker, eine solche Vollendung gibt es nicht. Was ich da erträumte, räsoniert er, würde mich ja doch nicht beglücken. Ich phantasiere von einer Frauenliebe, die um meinetwillen eines Verbrechens fähig, zu Lug und Trug bereit ist, aber ich unheilbarer Zweifler würde ja doch nicht daran glauben. Ich würde dieser ganz lauteren, über alle egoistischen Regungen triumphierenden Liebe unreine, selbstsüchtige Nebenmotive unterschieben und dieses Gift müßte jenes Himmelsmanna vernichten. Allein selbst wenn ich an seine makellose Reinheit glaubte: ich könnte doch nie mit der Gefährtin verschmelzen, mit ihr mein heiligstes, innerstes Selbst teilen, die einer Lüge fähig ist, selbst wenn sie um des edlen Zweckes wegen geschieht. Was uns zusammenführte, müßte uns auf ewig trennen.

Und den zwiespältigen Mann Grillparzer mit dem immer noch vulkanischen Herzen und dem eiskalten, zersetzenden Verstande, den Vorläufer Ibsenscher Analytik, reizt neben dem religionsphilosophischen Problem das psychologische Moment, wie die reine Esther durch die Macht der Lüge hinabgleitet in den Sumpf der Niedertracht und Schlechtigkeit und diktiert dem Dichter Grill-

parzer die einzige ausgeführte Szene des dritten Aktes, in der Esther vor dem Könige ihren Oheim Mardochai und ihre Herkunft verleugnet und skizziert die furchtbare Ironie seiner eigenen Träume, zu der er Esther verkörperte, wenn er das Drama ausgeführt hätte. In dem vorliegenden Fragment aber blieb seiner ganzen großen Gemeinde das niederdrückende Weh einer ungeheuren Absage von dem selbst aufgestellten Ideal erspart, das den Anhängern Ibsens durch Hedda Gabler angetan wurde.

Alle Biographen und Interpreten Grillparzers sind darüber einig, daß die vollendeten ersten beiden Aufzüge des fünfaktig gedachten Dramas ein für sich abgeschlossenes Ganzes bilden, das nur weniger Streichungen bedürfte, um die künstlerische Abrundung zu erhalten. Ob der Dichter in den Dreißigerjahren die letzten drei Aufzüge wirklich so ausgeführt hätte, wie er 1866 und 1868 in sich selbst widersprechenden Angaben Robert v. Zimmermann und Frau v. Littrow gegenüber dargelegt, nachdem der unglückliche Sturz in Tüffer 1863 sein ohnedies nie ganz zuverlässiges Gedächtnis geschwächt hatte, ist zweifelhaft. Esthers Lüge und Verheimlichung hätte sich im Drama an ihrem Charakter wohl gerächt — das war bei der unbeugsamen Wahrheitsliebe, zu der der Dichter sich selbst emporgetragen, wohl zu erwarten. Zu sehr hatte sein zweites Ich unter dem Verdammungsurteil seines hohen Selbst gelitten, als er Charlotte und Marie liebte und dennoch mit deren Gatten verkehrte, um seine eigene Selbstverurteilung nicht in die an alle Welt gerichtete Predigt zu kleiden: Jede Lüge führt zur seelischen Verderbnis und nur die Wahrheit schützt uns vor dem Niedergang unseres Charakters. Allein in den ausgeführten beiden Aufzügen ist Esthers Wesen auf einer so breiten edlen Basis aufgebaut, daß es der Dichter niemals hätte bis

zur „Canaille" erschüttern können, ohne sich selbst zu widersprechen. In diesen Szenen wandelt Esther noch auf Wahrheitswegen und mit dem Fallen des Vorhanges erhebt sich der Zuschauer mit jenem Gefühl reiner und erhabener Freude, das jede echte Schönheit in uns erweckt.

Esthers Auftreten nimmt weder im ersten noch im zweiten Aufzug eine überragende Partie ein, aber der Dichter wirft mit wenigen sicheren Strichen die strenglinige und doch so grazile Silhouette Esthers auf die Bildfläche. Schon ihre ersten Worte verkünden ihren noch ein wenig herben Charakter, dessen Liebesreichtum noch verborgen liegt wie die Melodie im Akkord, verraten aber schon das starke Weib, das, ohne sich seines kostbaren Schatzes an angeborenen Gaben bewußt zu sein, kraft dieser reichen Fülle immer anderen mit vollen Händen spenden, das heißt wirken muß, gleichviel, ob dieser andere ein Kind, ein alter Vater oder ein unglücklicher Gatte ist. Aus innerem mütterlich-reichen Drang sorgt Esther für ihren Oheim Mardochai und ihrer Jugend und fröhlichen Kraft ganz angemessen behandelt sie ihn ein wenig von oben herab, weil sie in lächelnder Überlegenheit glaubt, er in seiner Unbehilflichkeit den praktischen Dingen gegenüber bedürfe ihres Schutzes. Und was später, der Bibel gemäß, Esther den hohen Mut verleihen sollte, ungerufen, auf Gefahr des eigenen Lebens, vor dem Könige zu erscheinen, das spukt wie Rebellentrotz gegen Gott schon jetzt in ihrem Blut; diese Esther ist nicht die strenggläubige Tochter Judas, die sich vor Jehova in den Staub wirft. Ihre heidnische Umgebung hat bereits auf sie eingewirkt und sie innerlich losgelöst von ihrem eigenen Volke und dessen Glauben. Schon jetzt zweifelt sie an der reichen Liebe ihres Gottes

— — — nicht wie Gott uns liebt,
Im ganzen, großen, wo des einen Nachteil
Des andern Vorteil wird.

und fühlt sich von dem Ebenbilde, das ihr Volk von sich selbst in seinem Gott sich schuf, abgestoßen, so daß die spätere Verheimlichung ihres Glaubens und ihres Stammes schon jetzt leise vorbereitet wird. Ebenso disponiert der Dichter auch jetzt schon ihre Entwicklung zur Liebesheldin, die um der Liebe willen Berge versetzen und den Tod und seine Schauer überwinden könnte, wie es einst Julia getan.

Nicht willens, für die Wohlfahrt einer Welt
Nur ein Atom von eurem Sein zu geben.

Wie sollte eine Seele mit solcher Liebeskraft nicht den schwarzen Fleck der Lüge auf sich nehmen, ihre eigene Wohlfahrt opfern, wenn es gilt, ihre Liebe zu retten! Unerschrocken, in selbstsicherer Gefaßtheit wehrt sie Mardochais Einwurf

Du hast bezeichnet, wie ihr Weiber liebt,
Und wie des Großen Sinn euch streng verschlossen.

ab. Das Große, die Welt des Gedankens, gelten ihr, dem Weibe, wohl auch sehr viel und sie könnte ihr eigenes Leben den höchsten Gütern des Menschen widmen; aber wenn es das Wohl der Lieben gilt, dann ist es das gute Recht des Weibes, ja geradezu seine Pflicht, für nichts anderes zu sorgen und zu bangen als den kleinen Ausschnitt Welt, der ihre Liebe darstellt. Und auch bei Esther wahrt der Dichter dem Weibe die Rolle des unverbildeten Naturmenschen, die er ihm in fast allen seinen Dramen zugewiesen.

Was soll ich lesen? Da so viel zu sehn,
Was stumme Zeichen? Da so viel zu hören.

Esthers Reflexion geht ihre eigenen Wege; nicht die, welche über dicke, verstaubte Bücher führt, sondern jene, welche Naturbeobachtung einschlägt und darum so unmittelbar, so lebendig wirkt. Für diese so ganz aktive, so ganz von Eros beseelte Seele, die noch nicht den tiefen geheimen Zusammenhang mit der Allmutter Natur verloren, muß der verheißene freudige Gebieter der Menschheit ein Mann des Schwertes, der Tat sein. Aber sie hat nicht viel Vertrauen zu diesem Messias, der ihrem Volke aus diesem selbst entstehen soll, sie hat ja längst kein Vertrauen mehr zu diesem Volke selbst, ist längst ihrem eigenen Stamme fremd geworden und verurteilt ihre Abkunft und deren Ansprüche an sie aufs schärfste.

So soll ich töten, täuschen, soll verraten,
Um wert zu sein des Stammes, der mich trug?

Nein, sie hat nichts mehr gemein mit ihrem Volke und dessen Glauben, sie könnte niemals töten um eines Gottes willen, den sie nicht liebt, sie könnte auch nicht täuschen und verraten, um dem Stamme Ehre zu machen, der sie trug. Aus zweierlei Motiven legte der Dichter Esther jene Worte in den Mund. Fürs erste erhöht er dadurch Esthers Liebesopfer, wenn sie, die Reine, dann sich zu einer lebenslangen Lüge herabwürdigt um der großen Liebe willen; fürs zweite sollte die machtvolle Szene des dritten Aktes zwischen Mardochai und der Königin vorbereitet werden, in der „die ganze Gewalt und Autorität talmudistischen Priester- und Rabbinertums sich geltend machen konnte, durch welche die rebellische und gottesleugnerische Tochter von der Hoffart der Welt zur Unterwerfung und zum Gehorsam unter die Herrschaft des

Glaubens gebracht wurde," jene Szene, durch welche Esther gezwungen wird, um ihres Volkes willen dem Könige ihre Abkunft zu bekennen.

Der Dichter verhängt über Esther den schlimmsten Fluch, der die edelsten Glieder des unseligen Judenvolkes treffen kann: sich innerlich abzuwenden von dem eigenen Volke, sich selbst auszuschließen von den Stammesgenossen und ausgestoßen zu bleiben von den anderen, den Fremden, mit denen eine tiefe Sehnsucht sie verbindet, bis alle Sehnsucht sich in Bitterkeit wandelt ... So tiefe Ungerechtigkeit des Schicksals hat auch der starken Seele Esthers Gift eingeflößt und ihre gesammelte Bitterkeit steigt empor:

Sei ruhig, uns beschützt schon unsre Abkunft,
Denn Israel, so hoch in eigner Schätzung,
Steht tief im Wert bei allem Nachbarvolk.

Wie eine Welt der Anklage und des blutenden Leides klingt es aus den Worten:

Man reicht nicht gern der Jüdin Hand und Ring.

Aber tapfer bekämpft sie die Bitterkeit; ihre gesunde Natur wehrt sich gegen jede markzerstörende Empfindung und so setzt sie mit leichtem Spott über Mardochais Vorwurf hinweg. Das bangende Hoffen des Oheims, als der Hauptmann sich ihrem Hause naht, seine drängenden Mahnungen üben auf sie nicht die geringste Wirkung. Sie weiß nur eines: daß diese Art von Werbung ihren Abscheu erregt und daß sie nicht Königin werden will, wenn der König nicht jener Mann ist, den sie einzig und allein lieben kann, der Mann, der kultiviert, feinfühlig ist wie sie und dem die Liebe das Gleiche bedeutet wie für ihren unerfahrenen und doch hellseherischen Sinn. So

nimmt sie gerade zu dem Zuflucht, was später zu ihrem Verhängnis wird: ihrer Abkunft. Schützen soll sie diese

Vor also roh gebieterischer Werbung,
Die, wenn sie eures Königs eigner Wille,
Mir ihn als kundlos darstellt wahrer Neigung.

und nicht das Wort Mardochais, der ihr zu schweigen befiehlt, sondern der Einwurf des Hauptmanns, daß man ihm befohlen habe, nur mit dem Auge zu wählen und keine Herkunft heute hindere, geben für Esther den Ausschlag. Zum ersten Male begegnet es ihr, daß man sie, die Jüdin, nicht ausschließt aus der Gemeinsamkeit des Volkes, zum ersten Male wird die Kerkertür des Rassenvorurteiles geöffnet, zum ersten Male ist sie Mensch mit den anderen, und da soll sich ihre Brust nicht weiten, da soll sie nicht trunken werden? Ist das nicht schon allein ein Wunder? „Das Abenteuer erscheint ihr wie ein Märchen"*). Aber sie mißtraut ihrer leicht erregbaren Phantasie. Noch schwankt sie, noch kann sie es nicht glauben, noch schwindelt ihr auf dieser luftigen Brücke, die in das Wunderland führt.

So soll ich wirklich denn?

Diese starke, so gesunde, so harmonische Natur fürchtet, das Opfer einer Illusion zu werden, das Opfer geheimer Träume, in denen sie aus ihres Stammes Sonderart sich hinüberschwang in das Reich anderer Menschen; doch der besonnene, der ernste Mardochai gibt ihr Bürgschaft, daß sie nicht träumt, daß das Märchen Wahrheit werden soll ... Mit dem Gefühl des Taumels, des Schwindelns folgt sie in Begleitung Mardochais dem Hauptmann an den königlichen Hof.

*) Ehrhard.

Der zweite Akt bringt die prachtvolle Steigerung von Esthers charaktervoller Herbheit zu dem herrlichen Zentifolientum ihrer großen unsterblichen und unbesieglichen Liebe. Auf die starken kräftigen Farben der ersten Gefühle Esthers am königlichen Hofe folgen wundersame, feinst abgestufte Übergänge durch alle Nüancen von Esthers feuergoldenem Temperament bis zu den unendlich zarten Karmintönen verblassender Abendwölklein, die sich mit dem satten Grundblau des Himmels zu verschmelzen suchen.

Ihre erste Rede am königlichen Hofe ist Empörung, daß man nicht Wort hielt und sie, entgegen dem geleisteten Versprechen, von Mardochai trennte. Ihre Trennung, die brutale Art der Behandlung, die sie erfährt, erregt nur ihren Widerwillen, nicht ihre Angst; weiß sie sich doch jeder Lage gewachsen. Sie klagt nicht, verliert nicht ihre schöne Ruhe, fürchtet nichts. Sie trägt ja doch ihr Schicksal in der eigenen Brust, kann ihr Leben formen und zwingen, wie sie es will und keine Macht der Erde kann ihr ihr Selbst und damit ihr Glück rauben. Auf der Reise nach dem königlichen Hofe hat das Wunder seinen schwindelerregenden Bann über sie verloren, klar und ruhig sieht sie der Begegnung mit dem Könige entgegen. Da sie dem Despoten nicht gefallen *will*, so fürchtet sie auch gar nicht für ihre Zukunft. Die liegt, so meint sie, in ihrer eigenen Hand und so hört sie mit heiterer Gelassenheit den Ratschlägen Hamanns zu. Ihr großmütiger Sinn, und der Großmut sind von jeher nur Adelsmenschen, Herrennaturen fähig, empfindet Mitleid mit dem törichten, aber bereits verzweifelten Höfling, dessen Ratschlägen ihr Ohr taub ist. Diese freie, stolze Seele gibt sich zu keiner Erniedrigung, keinem Ränkespiel her. Die anderen Mädchen boten marktend sich selber aus, es wäre also — wollte sie

des Königs Aufmerksamkeit reizen — wirksam gewesen, sich als gezwungenes Opfer hinzustellen. Aber ihre königliche Natur kann den Gedanken nicht ertragen, irgend jemand könne von ihr vermuten, sie sei der Gewalt gewichen; der feine Ichkultus einer hohen und starken Persönlichkeit verrät sich darin. Sie ist ein freier, ein unbezwungener Mensch und als solcher will sie überall gelten, immerdar handeln. „Ich kam, so wie ich gehe, weil man es gewollt.“ Und welche stolze Zurückweisung, welche schneidende Verachtung liegt in dem ironischen „Hoffnung“? Aber wenn sie auch kühn und frei ist, so bleibt sie doch immer das Weib mit dem zarten und feinen Gefühl. Nicht nur das Mitleid mit dem so bitter gedemütigten Hamann charakterisiert sie als solches. Offen gesteht sie dem Könige, daß auch sie das Mittel Hamanns unverständig finde; doch als der König sie um ihre Meinung fragt, ob es denn nicht natürlich sei, daß man dem Mann, der schwer verträgt die Trennung von der Frau, andere Frauen zu neuer Wahl vorstelle, da weicht sie lange Zeit aus und hilft sich, als er dringender wird, mit einer Sentenz, mit einer Bemerkung allgemeinster Art, um den König nicht verwunden zu müssen. Verletzen kann sie nicht, so wenig wie es Hero konnte, allein jedes liebedienerische Heucheln und jede buhlerische Schmeichelei geht über ihre Kraft. Kühn sagt sie dem Könige geradezu, daß sie ihn für einen Mißgestimmten halte und stimmt als tapfere Seele nicht ein in seine Klage, daß die Welt an ihm zu viel gesündigt. Und in demselben Augenblicke, da des Königs sprungbereites Mißtrauen sich regt, überrascht sie ihn mit dem Rate, die Frau seiner Wahl müsse Vasthi sein. Was sie dann spricht, ist ja freilich zu hohe Weisheit aus so jungem Munde, aber immer bleibt es eine Weisheit des Herzens, kann niemals die Sentenz eines berechnenden, lediglich

von Ehrgeiz erfüllten Verstandes sein, der auf den schwindelnden Pfaden eines Ränkespiels dahinjagt. Es wird wenig Stellen in der deutschen Poesie geben, welche sich an Feinsinnigkeit der Gedanken, an zarter Innigkeit mit jenen Worten messen können, die Grillparzer hier Esther in den Mund legt, klingende Schönheit, die noch nicht als kleine Münze von Hand zu Hand geht, eine keusche Victoria regia, auf dem klaren Spiegel tiefgründiger Lebenserfahrung erblüht.

Mit ihrer Mahnung an den König, sich in Vasthi die Jugendfreundin zu erhalten, spielt Esther ein gewagtes Spiel, könnte sie doch des Königs Zorn bis zur Gefährdung ihrer Person reizen; doch die Reinheit ihrer Gesinnung, die Ehrlichkeit ihres weiblichen Gefühls hilft ihr über den halsbrecherischen Pfad. Gerade die nachtwandlerische Sicherheit ihres Ganges verbürgt die Wahrhaftigkeit ihrer Empfindung. Wäre die Mahnung nur der Trick eines listenreichen Verstandes, um den König durch die Eigenart und Neuheit des kühnen Manövers zu reizen, dann hielte Esther wohl im Preis der Jugendfreundschaft in zögernder Unsicherheit manchmal inne. Noch immer ist Esther rein und groß, bleibt es auch noch bei der bedeutungsschweren Frage: Wie heißest du? Denn noch hat sie keinen Grund, ihm ihre Abkunft, nach der er gar nicht fragt, zu bekennen; meint sie doch immer noch, der König werde Vasthi zurückrufen. Warmen Eifers, um ihn glücklich zu sehen, möchte sie die unersetzte, schwervermißte Freundin zurückrufen und sieht sich in dem gleichen Augenblicke kränkendem Mißtrauen gegenüber. Tief verletzt, empört sich ihre stolze Seele gegen jeden ihrer unwürdigen Verdacht. Doch gleich darauf ist sie wieder Herrin über sich selbst. Ihr feines Gefühl schürft tief hinab in die Seele dieses Mannes, den sie zum ersten Male sieht, und sie erkennt sein Mißtrauen

als Quelle seiner Leiden. „O armer, armer Fürst!" So ruft sie in Mitleid aus und wie für Hero ist auch für Esther das Mitleid die Wurzel der Passionsblume der Liebe — eine psychologische Anschauung Grillparzers, zu der ihm die eigene Lebenserfahrung das sympathische Material geboten. Galt doch der Dichter selbst in jungen Jahren als ein lieber, braver, melancholischer Mensch und seine Melancholie gewann ihm durch das Medium des Mitleids die Herzen der Wienerinnen. In dem großen Monolog des Königs im ersten Akt zeichnet der Dichter in dem von Weltschmerz, böser, kalter Skepsis durchdrungenen Ahasverus zum Teil sich selbst und diese tragische Maske, verbunden mit äußerer Wohlgestalt, wirkte auf das tief im Herzen des Weibes keimende Erlösermotiv mit unfehlbarer Sicherheit.

So sendet das Mitleid in Esthers Herzen die ersten grünen, zarten Keime der Liebe empor. Helfen möchte sie dem König und darum verteidigt sie die Königin, nimmt sie in Schutz, bis sich ihre so impulsive und so keusche Seele verrät. „Nun denn, sie liebt mich nicht," sagt er von der fernen Vasthi und Esther sieht ihn rasch, erstaunt, überrascht an. Wie ist es möglich, diesen edlen, feinfühligen Mann mit der etwas kranken, müden Schönheit der Melancholiker nicht zu lieben? Und ihr Verstummen ist für den lebenserfahrenen König das feinste, süßeste Geständnis und geschickt weiß er den eben angeschlagenen Ton auf der Harfe ihrer Seele ein zweites Mal zu treffen — — — Und Esther fühlt dunkel, daß sie sich verstrickt, will sich in ihrer tapferen, mutigen Art selbst aus dem Netze befreien, in dem sie sich gefangen. Entschlossen setzt sie an, will bekennen, was ihrer Meinung nach so einfach, so wahr ist, aber zögernd nur kommt es über ihre Lippen. „Was liebenswert, man liebt es wohl."

Mit abgewandtem Blick ringt sie nach Fassung. Denn etwas Neues, Ungeahntes, Unbekanntes gibt diesem stolzen, großen Herzen zu schaffen, etwas Überwältigendes, Betäubendes, die große Offenbarung ihres Lebens: die Liebe. Wie vom Taumel fühlt sie sich gepackt. Aber ihr starker Wille ringt sich durch die drohende Gefahr empor zu dem Entschluß, dies sinnbetörende, verwirrende Beisammensein abzukürzen, und der König hält sie nicht zurück. Wie Schwindel greift es nach ihr: „Weiß ich doch kaum die Türe, wo ich eintrat.“ Doch sie kann nicht scheiden ohne die Gewißheit, den König nicht erzürnt zu haben und ahnt nicht, daß ihr abgewandter Blick, ihre plötzliche Befangenheit das scheue und doch so starke Geheimnis ihres Herzens bereits verraten haben, und die schlichte herzenseinfältige Wahrheit edler Jungfräulichkeit diktiert ihr die bebenden Worte: „Ich weiß nicht, was du meinst.“ Wie sollte sie eingestehen, was sie sich selbst noch verbirgt, was sie nicht deuten kann? Alles Mißtrauen des Königs ist vor dieser sieghaften Einfachheit geschwunden. Nur einen Augenblick lang beschäftigt ihn die Frage, wer ihre Eltern seien, aber er gibt nicht den Befehl, nach ihnen zu forschen. Für ihn ist das so nebensächlich. Was hat das mit dem Herzen zu tun? Alle jene, die zum Ordensrittertum der romantischen Liebe gehören, sind Fatalisten: die Liebe ist eine Naturnotwendigkeit, der man nicht entrinnen kann. Sie liegt in unserem Organismus als Lebensnerv eingeschlossen, wir sind ihre Geschöpfe, nicht sie ist das unsere. Im Chaos des Lebens wirbelt der Sturm des Zufalls den Blütenstaub des fernen Bruderstammes dem eigenen Blütenboden zu — da gibt es kein Widerstreben, kein Auflehnen gegen den Willen der Natur, da gibt es nur eines: Vereinigung zum Liebesbunde. Leidenschaftlich überläßt sich der Mann dem Sturme des

Gefühles — das Weib bangt davor mit dem Leitmotiv der natürlichen Angst vor der Schicksalsmacht, die da über ihre Zukunft entscheidet. Für das Weib bedeutet die Liebe Leben oder Sterben und ein guter Instinkt warnt es vor der Hingabe seines ganzen Lebens .... So ist auch Esther fest entschlossen, nicht Königin zu werden. Sie widersteht des Königs werbenden Worten und als er, mit der zwingenden Rücksichtslosigkeit des verliebten Mannes, das „Ja" hören will und ihr den Weg vertritt, da empört sich ihr feines Gefühl. „Das ist nicht edel!" Das sind die Worte einer Frauengestalt aus einer Heyseschen Novelle oder eines Spielhagenschen Romanes, die hohen Anforderungen des Kulturweibes an den Mann seiner Bestimmung, der Rang, den die höchst gebildeten Seelen von den anderen beanspruchen, ihnen zuweisen. Wie ein tiefer Schmerz durchzittert es Hadassas Worte, ein dunkles Weh, daß der Mann ihres Herzens nicht so hoch steht, wie sie in der Ekstase ihres jungen starken Herzens geglaubt. Doch da ihr Vorwurf seinen Edelmut weckt und er sie freigibt, da weicht sie zwar noch immer vor dem Kranz zurück, den er ihr bietet, doch ist es bereits zu spät. Sie hatte Widerstandskraft, solang es nur ihr Wohl und Wehe galt, doch als der König klagt „Ich wußt' es ja, mir ist kein Glück beschert, und einsam wall' ich zu des Todes Pforten", da versteht sie den Glockenton des heißen Mitleids, der ihr eigenes Wesen in ewige Schwingung versetzt, und schnell, um den König von seiner Qual zu erlösen, drückt sie sich selbst den Kranz aufs Haupt. Nun kennt sie kein kleinliches Zurückziehen, kein Versteckenspielen. Was sie mit jener einzigen impulsiven Handbewegung gleichsam gelobt, wird sie halten. Sie braucht so wenig wie Ahasver ein Ausprobieren der Seelen, ob sie denn wirklich einträchtig zusammenstimmen. Die

verfeinerten Nerven dieser beiden Adelsmenschen haben durch das Medium der organischen Sympathie längst entschieden und in königlicher Selbstherrlichkeit nehmen sie das Schicksal ihrer Liebe auf sich. Der Ton, mit dem sie das Wort „Herr" ausspricht, ist nur der Bote ihrer liebenden Seele, für die es keine Umkehr mehr gibt.

In der einzigen Szene des dritten Aktes beginnt das Zerstörungswerk, das die Lüge, aus Liebe geboren, über Esthers Charakter verübt. Aber wie schwer wird dem bis dahin so edlen Weibe die Lüge! Wie der heiße Atem der sonnengetränkten Erde in Mittagsglut über dem ruhigen Felde zittert, durchschwingt Esthers unermeßliche Liebe als vibrierendes Fluidum die ganze Szene. Sie, die ihre Brust zum Schilde machen wollte, um jeden Streich, gegen ihren Herrn gerichtet, abzuwehren, muß es erleben, daß — wie sie irrtümlich glaubt — um ihretwillen dem Geliebten ein Unheil droht und trostlos ist ihr Schmerz darüber, bis der König sie aufklärt. Zur Liebesheldin wollte Grillparzer diese Weibgestalt schaffen — sie ist es in vollstem Maße in dieser einzigen Szene. Esther lebt schon hier in jener unausgesprochenen Ekstase, für die Hero erst nach dem Tode Leanders im fünften Akte den Überschwang findet. Für Esther ist Ahasveros wahrlich alles, was Hero in dem armen Fischerjüngling sah: sein Atem die Luft, sein Aug' die Sonne, sein Leib die Kraft der sprossenden Natur; sein Leben das ihre, des Weltalls Leben. Der feste und edle Charakter dieser Liebesheldin wird zu weichem Wachs, das sich von selbst, ohne die bewußte Bildnerkraft des Geliebten, formt, um seinen Willen zu erfüllen. Als wäre Ahasveros die Musik, unter deren Rhythmen sich der tote Stein zu harmonischen Gebilden formt, so fügen sich alle Atome dieser weiblichen Seele gehorsam zur reizvollen Architektur ihres Charakters.

Willenlos verfällt Esther in der Hypnose ihrer Liebe der Lüge. Ihre innerste Natur ist wahrhaft — solange nicht die Liebe das Gegenteil befiehlt. Der König vermutet den unbekannten Warner in einem der Höflinge, und Esthers Ehrlichkeit fällt dem Geliebten ins Wort: „Das nicht!" Doch alsbald steht der finstere Schatten ihres Judentums drohend vor ihr. Wenn sie sich zu Mardochai bekennt und Ahasveros, sie, die Jüdin, verstößt, dann kann sie nicht weiter leben. Die Leiden des Geliebten, seine Melancholie, die Krankheitskeime seiner Seele sind wie durch Transfusion in ihren eigenen seelischen Organismus übergegangen; der Geliebte ist geheilt, gerettet, sie aber, die den Giftstoff seines wunden Herzens in sich aufgenommen, kann sich nie mehr von ihm scheiden. Dem Geliebten ist eine Lostrennung von Esther möglich, sie hat schon zu viel um ihn gelitten, um sich losreißen zu können. Aus Naturnotwendigkeit begeht sie die erste Lüge, von der Höhe ihrer sittlichen Reinheit betritt sie die schiefe Ebene des ethischen Verfalles, das Opfer ihres Liebesheroismus, der wahre tragische Held. Wie düsterer Wolkenschatten über sonnige Gelände, fliegt nun die Todesangst über ihre Seele, die erste Lüge tritt über ihre reinen Lippen. „Ich — kenn' ihn nicht." Und die Verstellung, als Gefolge der Lüge, bricht verheerend über Esthers Lichtseele herein. Und gleich darauf blitzt in Esthers Gebaren der Funke des sittlichen Verderbens herein, das ihre Reinheit — nach des Dichters Angaben zu Frau v. Littrow — zerstören sollte: Esther gibt dem Könige den Zettel, den sie noch eine Sekunde vorher verloren zu haben vorgab. Das Motiv ist kaum angedeutet, aber vielleicht doch mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erkennen: der Wunsch, ihre Feinde, die nach ihrem Leben trachten, zu verderben. Sowie der König sagt: „Die Namen sind das wicht'ge und keine

Überweisung, wo kein Zeuge" findet Esther den Zettel, der Theres, den Anhänger Vasthis, ausliefert und vernichtet damit nicht nur Theres, sondern auch Vasthi, für die sie bei ihrer ersten Begegnung mit dem Könige so warm und so überzeugend eingetreten war. Mit dieser einzigen Handlung verstrickt sich Esther in das tückische Netz seelischen Niederganges und der unerbittliche Analytiker Grillparzer, der schon einmal, im Kloster von Sendomir, in die Nachttiefen der menschlichen Seele hineingeleuchtet, gewinnt über den Idealisten Grillparzer, der erst kurz vorher in Hero und Edrita das Weib rein und edel dargestellt hatte, die Oberhand. In diesen wenigen Zeilen formuliert der Dichter die große, grimmige, aus bitterster Erfahrung und grausam verwundeter Seele geborene Anklage an das Leben: Es gibt nichts wahrhaft Edles auf Erden; das Niedrige in unserer Natur, durch zufällige äußere Verhältnisse zu überwucherndem Sein emporgetrieben, siegt, das Hohe unterliegt. Alfred v. Berger sagt: „Esther gehört gewiß jener Epoche in Grillparzers Schaffen an, in welcher der verbitterte grausame Psycholog in ihm den Dichter in Schatten zu stellen begann." Fern liegt hier unserem Dichter das große Wort des Erlösers und seine Heiligung des weiblichen Herzens: Weil du viel geliebt, wird dir viel vergeben werden ... Er hat dann im „Armen Spielmann" das Weib wieder in seine Rechte eingesetzt und in Libussa der weiblichen Hälfte des menschlichen Ichs eine der männlichen ebenbürtige Stellung eingeräumt. Hätte er aber Esther vollendet, so wäre in diesem Drama, wie in keinem anderen, unbeabsichtigt und unbewußt, die Doppelnatur des Dichters zum Durchbruch gekommen. Seine Phantasie, als Vermächtnis des künstlerisch disponierten Naturells seiner Mutter, erhöht im zweiten Akte die Charaktere

der beiden Helden zu Adelsmenschen eines künftigen goldenen Zeitalters, schenkt ihm das subtilste Verständnis für höchst und feinst organisierte Seelen; der kalte Verstandesmensch, zu den ihn das Erbe des Vaters determiniert, zersetzt mit unbarmherziger Logik die menschliche Natur und ihre Bedingtheit und bereitet in der Eingangsszene des dritten Aktes eine verstandeskalte Absage an ein Ideal vor, deren traurige, niederdrückende Wirkung das Fragment erspart. „Jedenfalls wäre der Schluß ein herber und diabolischer geworden"*), und die Sorge des Dichters, daß ein Drama mit Erörterungen über Staatsreligion und Duldung, denn die Religion und nicht die Liebe sollte dessen Inhalt ausmachen, vor der Polizei hätte müssen sorgfältig verheimlicht werden, und die ihn verhinderte, das Begonnene fortzusetzen, „hat uns nicht ein Drama genommen, sondern gewonnen"**).

*) Alfred v. Berger.
**) Derselbe.

Libussa

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis.

Zum Gleichnis, zum Symbol wurden dem alternden Dichter die Gestalten der Libussa und des Primislaus, als er daran ging, die ihm schon seit seinem Jugendfragment „Drahomira“ vertraut Gewordenen ins Leben zu rufen. Mehr als alle anderen Menschen seiner Dramen haben sie sich der hohen Grundidee des Dramas unterzuordnen, ihr Fühlen, Wollen und Handeln auf die Symbole, die sie verkörpern, einzustellen. Zwei Kulturen, zwei geschichtliche Epochen, zwei Welten des menschlichen Geistes wandeln in den Gestalten der böhmischen Sage über die Bühne und kunstvoll genug verflicht der Dichter in seinem Drama zwei verschiedene Tendenzen; denn neben der eben erwähnten Idee hat die Dichtung noch die Wahrheit zu veranschaulichen, daß das weibliche Geschlecht auch in ihren begabtesten Vertretern von dem männlichen in der Ausdauer, der Beharrlichkeit auf dem Entschlusse übertroffen werde. Dabei aber stellt gerade Libussa den höheren, den feineren Organismus dar, der sich — wie Sappho — ins Leben verirrte und daran zu Grunde geht und der doch — trotz seiner scheinbaren Lebensuntüchtigkeit — die Überlebenden verarmt, verwaist zurückläßt. Der Dichter tritt der Gleichstellung der Geschlechter entgegen, aber die Seher- und Sondernatur Libussas verführt ihn nicht

nur wegen des goldenen Zeitalters der Poesie, des Dämmerlichtumwobenen, das sie repräsentiert, sondern auch wegen ihrer Ähnlichkeit mit Sappho und jedem genialen Ausnahmsmenschen zu einer Parteinahme für sie, vor der Primislaus mit seiner Realpolitik verblaßt.

Nachdem der Dichter den schon 1822 gefaßten Plan zu der Tragödie aus der böhmischen Sagenwelt über ein Jahrzehnt hatte liegen lassen, greift er 1833 wieder danach, ohne sie in einem Zuge hinzustellen. Zwischen den zwei Revolutionen, der von 1830 und 1848, wächst das Drama aus der Seele des Dichters empor ans Licht. Phalansterismus und Feminismus pochen im Gefolge des Juliaufstandes an die Pforten der Geister und den von der Bühne abgewandten Dichter reizen die neuen Probleme, er geht ihnen mit der seiner Natur gemäßen Gründlichkeit zu Leibe und sein prophetischer Geist überfliegt die Jahrzehnte, die die gröbere Mit- und Nachwelt braucht, um jene neuen Ideen sich anzueignen. So kommt es, daß neben dem ersten der beiden Probleme, der in das Gesamtleben der Völker tief einschneidende Versuch einer neuen sozialen Ordnung, das andere, die Verschmelzung von Mann und Weib, seine Lösung noch nicht gefunden hat und immer noch zu einem Drama wird, das auch heute noch, nach mehr als sechzig Jahren, in unzähligen Frauenromanen als Ausdruck eines persönlichen Schicksals dargestellt wird und an dessen Lösung so manche feine und geniale Frauenseele genau so verblutet wie Libussa.

Wie in den meisten seiner Dramen hält der Dichter auch in Libussa an seiner Quelle, der böhmischen Chronik des Wenzeslaus Hajek, fest und bewegt sich in seiner Erfindung stellenweise parallel mit anderen Bearbeitungen der so sehr beliebten Libussasage, mit Musäus' Volksmärchen und Brentanos Schauspiel „Die Gründung

Prags". Aber die Seele Libussas, ihre tragische Veranlagung, die weit über das begrenzte Einzelschicksal hinausreichenden Kämpfe zwischen ihr und Primislaus, die symbolische Bedeutung ihres Sterbens und dessen menschlich-psychologische Begründung sind des Dichters ureigenes Werk.

Was den Dichter an der Sage reizte, war ihr kulturgeschichtlicher und geschichtsphilosophischer Gehalt. Aber da dieser naturgemäß alle elementaren Leidenschaften sublimiert, beschuldigt sich der Dichter 1831, daß sein Plan zur Libussa bloßes Gedankenzeug sei. Mag er auch gegen sich selbst zu streng ins Gericht gegangen sein, so muß man sich doch bei dem Gesamturteil über das Drama Sauer anschließen, der die mittleren drei Akte wegen ihres Lustspielcharakters tadelt. Gewiß gebrauchte sie der Dichter, um seinen allzu abstrakten Gestalten irdisches Leben einzuhauchen, die bloßen Schemen durch das Schwergewicht menschlicher Fehler und Irrtümer unserer Anteilnahme näher zu bringen, aber Libussa verliert darüber beinahe die große Geste der tragischen Charaktere, die ihr der Dichter erst wieder im fünften Aufzug verleiht. Und dennoch, trotz aller Abstraktion, trotz des geringen Gehaltes an Leidenschaftsmotiven, trotz der leisen Stilisierung, trotz der Verschiebung der dramatischen Konflikte hat des Meisters hohe psychologische Kunst ihn auch hier nicht im Stiche gelassen und der Versuch, sie einheitlich zu sehen, einheitlich aufzufassen, ist kein mißglückter. Und dabei erleben wir etwas Seltsames: In seiner Intuition verleiht er der Gestalt seiner Fürstin einen viel höheren Persönlichkeitswert als in seinem scharfen, klaren Bewußtsein; hier zerrt er sie teilweise zur Heldin eines Lustspieles „Der Widerspenstigen Zähmung" herab, dort erhebt er ihren Trotz, ihren Widerstand in die Zuckungen

einer bitter verwundeten souveränen Natur, die sich ihrer höheren Artung instinktiv bewußt und vor der Vereinigung mit einem ihr unebenbürtigen Gefährten den unbesiegbaren Abscheu aller echten Rassewesen hat; im Schaffensfieber löst er sich von aller Subjektivität los — denn die Kämpfe zwischen Primislaus und Libussa werfen im Goldspiegel der Dichtung seine eigenen Herzenswirren während des Brautstandes mit Kathi zurück — und wertet den Weibes- und Fürstenstolz Libussas als die Reaktion ihres Lebensinstinktes auf die ihm durch die Ehe drohende Vernichtung.

Eine der beiden Grundideen, der dramatisch zu liefernde Beweis, daß das weibliche Geschlecht auch in ihren begabtesten Vertretern von dem männlichen in der Ausdauer, der Beharrlichkeit auf dem Entschlusse, übertroffen werde, ist uns der Dichter eigentlich schuldig geblieben. In Libussas Unfähigkeit zu regieren offenbart sich keine Inkonsequenz, kein Mangel an Ausdauer. Daß sie utopistisch eine Gesellschaftsordnung durchführen gewollt, die von den schlimmen Seiten der Menschennatur absieht, ist nicht feminine Schwäche, sondern der Traum jedes Ideologen. Umsoweniger kann Libussens Unterliegen als Fürstin für jene Idee beweiskräftig werden, da es sich nach Grillparzers Worten eigentlich um den Widerstreit der Gefühls- und Verstandeswelt, des goldenen Weltalters und der Epoche der nüchternen Ordnung handelt und Libussa als Repräsentantin des goldenen Weltalters geschichtsnotwendig unterliegen muß. Dieses hat einfach ausgespielt und kann überhaupt weder konsequent noch inkonsequent sein. Aber auch in dem Liebesstreite zwischen Libussa und Primislaus kann man der Frau nicht einen Mangel in der Ausdauer, der Beharrlichkeit auf dem Entschlusse vorwerfen. Das wahre Motiv des Dramas ist

viel weniger des Dichters bewußte Absicht „In dem Ganzen der Streit über den Vorrang der Männer vor den Weibern in den Vordergrund gelegt,“ sondern jenes tief tragische Problem, daß Mann und Weib durch die beinahe unüberbrückbare Kluft der organischen Wesensverschiedenheit getrennt und dennoch — als Bruchstücke eines Ganzen — aufeinander angewiesen sind. Primislaus geht bis zum Schlusse an der Seele der Geliebten vorüber, so daß es sich in ihren letzten Visionen offenbart, daß er trotz aller Liebe nie Teil gehabt an ihr: „Was soll ich noch, die Eltern-Schwesternlose?“ und Libussa, von der heißen Angst um die Wahrung ihres Selbst verblendet, erkennt seine Liebe sehr lange nicht, obwohl sie danach dürstet. Mann und Weib eins sein, sich suchen mit der leidenschaftlichen Sehnsucht nach Ergänzung und doch nicht verschmelzen können — dieser Fluch der Natur über das differenzierte Weib und den Mann, dem das Weib stets ein Ernst, nie ein Spiel, schwebt als dunkler Schatten über der geistesklaren Atmosphäre der letzten Szenen.

„Kathi hatte es schon dahingebracht, mich vergessen zu lassen, daß sie ein Äußeres sei, warum mußte sie selbst die Differenzierung herbeiführen,“ klagt Grillparzer 1830 in seinem Tagebuche, und in dem Gedichte „Jugenderinnerungen im Grünen“ spricht er in ergreifenden Worten aus, was in dem gesteigerten Persönlichkeitsempfinden der letzten Jahrzehnte zum immer wiederkehrenden Motiv der Herzenskämpfe wird: „Wir glühten — aber, ach, wir schmolzen nicht. Denn Hälften kann man aneinanderpassen, ich war ein Ganzes und auch sie war ganz.“ Katharina Fröhlich war eine Künstlernatur von stark betonter Individualität und mit dem unbewußten Stolz auf diese Individualität, ob sie gleich nichts von Frauenemanzipation wußte. Und die sich verfeinernde

Frauenseele in den letzten Jahrzehnten desselben Jahrhunderts, das Grillparzer zu seinen großen Geistern zählte, büßt mit größerer oder geringerer Tragik ihr Persönlichkeitsbewußtsein, ihren Ichkultus als naturgemäßen Ausdruck ihrer höheren Artung genau so wie die Seherin Libussa, so daß O. E. Lessing meint: „Wer weiß, ob nicht in dem Streit um das Recht der Frau die Libussa bald eine ähnliche Rolle zu spielen berufen ist, wie der Nathan in den religiösen Kämpfen des 18. Jahrhunderts? In keinem anderen Werke unserer Literatur ist die ‚Frauenfrage' tiefer erfaßt, in keinem so maßvoll und gerecht behandelt, so naturgemäß und zugleich künstlerisch gestaltet. Aber die Bedeutung des Werkes ist damit noch längst nicht gekennzeichnet." So stellte sich Grillparzer denn die schwere Aufgabe, in Libussa einerseits das Symbol des Zeitalters der Poesie und Romantik, anderseits das hochgeartete Weib darzustellen. Der tragischen Heldin hat diese Verquickung zweier Probleme viel weniger geschadet als dem Drama selbst, dessen harmonischer Aufbau und Ausklang dadurch gestört werden mußte. Aber wenn Ehrhard von dem Dichter sagt, in Libussa erhebe er sich stolz zu jenen Höhen, wo die Weltseele in Symbolen zur menschlichen Seele spricht, wenn Emil Reich auf die Verwandtschaft dieses Dramas mit dem zweiten Teil des Faust hinweist und Volkelt ihm darin beistimmt, so ist dies nicht nur dem hohen Flug der Ideen zu verdanken — denn diese sind Sache des Philosophen —, sondern dem wundersamen Stimmungsgehalte des Dramas und der glänzenden Charakteristik der beiden Helden. „Absichtlich mied hier Grillparzer jene fein ziselierende Meisterschaft naturwahrer Einzelzüge, die er gleichzeitig in der Jüdin von Toledo und im Bruderzwist, aus dem Vollen schöpfend, anbrachte, es sollte kein Naturalismus der Charakteristik

die poesiedurchwärmte Luft dieser Feen- und Märchenwelt mit eisigem Frosthauch durchschneiden, die halben Farben ziemten hier wie im „Traum, ein Leben"*).

Nicht naturalistisch und doch unendlich tief gefaßt erscheint Libussa in der sonnenhellen Transparenz des Individuellen, von der doch der feine Silberschimmer des Typischen und Symbolischen ausgeht.

Vor allem war es dem Dichter um die psychologische Rechtfertigung von Libussas Seher- und Sondernatur zu tun, wobei er von seiner historischen Quelle Gebrauch macht. Libussa als Vertreterin der Gefühlswelt hängt durch ihre halb göttliche Mutter noch aufs Innigste mit der Natur zusammen; von ihrem irdischen Vater aber erbte sie die Liebe zu den Menschen. Mystisch-Weltfremdes und Erdenfrohes lebt in ihr als Doppelseele und ist eine solche schon für den Mann ein Verhängnis, muß sie der Frau vollends zum Fluche werden. Kascha und Tetka, ihre Schwestern, bleiben dem Siegel der von dem kleinen Menschenlose Befreiten treu; Libussa mit der Erlösernatur ihres Vaters im Blute sprengt es und bringt sich selbst zum Opfer, um ihr Volk zu beglücken: auch das goldene Zeitalter muß sterben, wenn die unaufhaltsame Fortbewegung der Menschen, die wir Entwicklung nennen, in ein neues Stadium getreten ist.

Ihre tragische Bestimmung offenbart sich nicht in den ersten Szenen des Dramas. Wenn sie auftritt, ist sie nur die stolze Fürstentochter, deren inneres Amazonentum klar zu Tage tritt. Primislaus gegenüber ist sie durchaus von herber Verschlossenheit, von ablehnender Haltung. Ihren Sinnen ist der Mann gleichgültig, wie er Barbara gleichgültig ist, und die Huldigung, die ihr Primislaus ent-

*) Emil Reich.

gegenbringt, gleitet, ohne jeglichen Eindruck auf ihre Eitelkeit zu machen, von ihrer stolzen, gefürsteten Natur ab. So hat auch die junge Medea kein Ohr für die schmeichelnden Worte des Phryxus. Libussas hohes Selbstvertrauen ist noch durch keine Zweifel, keine bittere Selbsterkenntnis, keine traurige Erfahrung über die Begrenztheit des kleinen Könnens gegenüber dem schrankenlosen Wollen erschüttert. „Ich half mir selbst, glaub' mir, erschienst du nicht.“ Das ist nicht Undank, sondern die ablehnende Haltung einer wahrhaft dankbaren Natur, die sich durch empfangene Guttat immer tief verpflichtet, ja unlösbar gebunden fühlt, aber eben darum auch diese Verpflichtung nicht leichtfertig auf sich nehmen will. Zu ihrem abweisenden Betragen mag auch viel die Sorge um den Vater beitragen. „Ich hab' geruht, nun ruft mich ein Geschäft.“ Alles an ihr ist Verschlossenheit, Bestimmtheit; es ist die fern von der Berührung mit den Untertanen lebende Fürstentochter, die weltfremde Seherin, die aus ihr spricht. Nur mit knappen Worten antwortet sie dem werbenden Primislaus, ohne sich in ihrem Gebahren im geringsten beirren zu lassen, so daß der Mann, um die bewunderte und bereits heimlich Geliebte wieder zu erkennen, nach einem Zeichen langt, um sie vielleicht dereinst wieder an ihn zu erinnern. Mit dem Mittelstück, das er ihrem Gürtel entnimmt, raubt er — Grillparzer hat die Kette ausdrücklich als Symbol der inneren Vorgänge gewählt — einen Teil ihres Selbst, ihr Herz. Doch spricht bei dem Abschiede von Primislaus auch nicht die leiseste Regung einer aufkeimenden Neigung aus Libussa, kühl und unentwegt verläßt sie ihn, ohne den Wunsch nach einem Wiedersehen, selbst ohne jedes Bedauern über eine Trennung, die vielleicht für ewig ist und ohne jede Ahnung, daß sie am Scheideweg steht von Seligkeit und

Jammer. Allein schon in der nächsten Stunde weicht ihre stolze, abweisende Kälte dem Schmerz, der Weichheit. Des Vaters Tod greift tief in ihr Gemütsleben ein; zum ersten Male erschüttert ein tiefes Weh ihre starke Seele und macht sie allen anderen Gefühlen zugänglicher. Weinend hängt sie am Halse Tetkas, über die Todesnachricht viel fassungsloser als die Schwestern, und kann sich's nicht verzeihen, ihn in seinen letzten Stunden allein gelassen zu haben, wenn sie es auch nur getan, um die heilenden Blumen zu suchen. Keine der anderen beiden Schwestern dachte daran, den Vater zu pflegen, so gänzlich hatten sie sich der Einsamkeit eines betrachtenden Daseins ergeben. Libussa aber, die wahre Tochter ihres irdischen Vaters, stand immer im Gegensatz zu ihren Schwestern und empfand diesen wohl oft als stillschweigenden Vorwurf — daher ihr gereiztes Auffahren, als sie sich aus dem Bunde der Schwestern ausgeschlossen wähnte. Wenn sie im ersten Augenblick auch die Krone ausschlägt, stimmt sie doch in der nächsten Minute Kascha zu, über die Thronfolge das Los entscheiden zu lassen. Diese Zustimmung, rasch und unbedacht gegeben, entscheidet über ihr Schicksal. Schon ist sie dem Menschentum untertan, anfangs ohne ihr Wissen, dann die Macht des dunklen Verhältnisses wohl ahnend, wenn auch nicht ganz erkennend. Das Kleid, die Bauerntracht, symbolisiert die Berührung mit dem wahren Leben, das da außerhalb der Ringmauern des Schlosses brandet: eine fremde Macht nimmt von ihr Besitz und scheidet sie immer mehr von ihren Schwestern. Als Geheimnis wahrt sie trotz Kaschas Schmähen das Erlebnis, durch das des Gürtels Kleinod verloren gegangen und setzt sich entschlossen in offenen Widerspruch mit den Schwestern. Das Neue, Fremde zieht sie immer mehr in seinen Bann, das Leben

Fühlt sich dein Knecht als Mensch dem Herren ähnlich,
Warum soll sich dein Weib denn minder fühlen?
Kein Sklave sei im Haus und keine Sklavin:
Am wenigsten die Mutter deines Sohnes.

Wie friedlich auch der patriarchalische Zustand des von Libussa geleiteten Gemeinwesens ist, er trägt den Keim des Vergehens bereits in sich. Indem der Dichter Libussa das Unmögliche durchzuführen versuchen läßt, an dem ihre Kraft scheitern muß, zieht der Dichter die Fäden des tragischen Verhängnisses an; allein er vergißt bei aller philosophischen Abstraktion nicht an seine Aufgabe, in Libussa nicht nur ein Symbol, sondern vor allem einen Menschen darzustellen. Und er weiß: aus dem politischen Zusammenbruch, der den Mann vernichtet, würde die Frau heil hervorgehen. Sie wird erst gebrochen, wenn die Liebe mit im Spiele ist, und so stimmt er das Leitmotiv des Frauenherzens an.

Durch den Hinweis Domoslavs

Und bist der Ehe doch, der Liebe feind?

wird Libussa an den fremden Mann erinnert, den einzigen, der den Vergleich mit ihrem würdigen Vater aushält. Es schmerzt sie, daß er sie anscheinend vergessen hat. Ihn nähme sie vielleicht zum Gatten, doch keinen anderen. Wie wenig sie auch von ihm weiß, ihr feiner Instinkt errät, daß er ihr Widerspiel, ihre Ergänzung ist. Halb im Scherz, um sich der Wladiken, ihrer unwillkommenen Freier, zu entledigen, halb im tiefen Ernst, der ihres Herzens geheime Wünsche bloßlegt, gibt sie den Wladiken das Rätsel von der Kette auf. Mit diesem halben Spiel hat sie die Sehnsucht nach Primislaus heraufbeschworen, und um diese zu betäuben, sucht sie — ein starker Geist, der sich keinen verweichlichenden Träumen hingeben will — ein Geschäft,

eine Mühe, eine Qual, daß sie bevölkern ihres Innern Wüste. Doch gelingt es ihr nicht, die losgekoppelte Sehnsucht wieder zurückzurufen. Ungeduldig kann sie es nicht erwarten, daß die Wladiken heimkehren und ihr Kunde bringen von dem, der das Kleinod besitzt. In ihrer Unruhe ist sie ganz Weib, wie sie es auch in der Art ist, Händel zu schlichten. Immer empfindet das Weib mehr als der Mann die menschliche Gerechtigkeit als dürftiges Stückwerk und Libussa sieht in allem, was der Mensch von der Natur empfängt, nur Gnade, niemals Recht. Ihr, die so ganz die Welt des Divinatorischen verkörpert, und an der Wirklichkeit vorbeigeht, die aus ihrem Reiche die Leidenschaften verbannen möchte, uneingedenk der Erfahrung, daß große Taten nur heißen Gefühlen entspringen, ist das Recht kein natürlicher, sondern ein erst durch die Kultur erworbener Begriff. Sie haßt das Recht und den sogenannten Rechtssinn, die nichts anderes seien als verkappter Eigennutz und Eigensinn. Doch was hilft das ihr? Ihre streitenden Untertanen lehnen sich gegen ihre Ansicht auf, die ihnen weibisch dünkt, und schmerzvoll erkennt sie die schwanke Grundlage ihrer Herrschaft. In diesem Augenblicke harter innerer Bedrängnis kommen die Wladiken zurück und an dem Schrecken bei dem Glauben, diese hätten Primislaus getötet, wird sie gewahr, wie teuer ihr der Fremde bereits geworden ist. Aber in tiefer Verachtung wendet sie sich innerlich von ihm ab, als sie wähnt, Primislaus habe das Kleinod, i h r Kleinod, den Wladiken für Geld abgetreten, und der rosenfarbige Frührotschein ihrer Neigung wird von dem Nebelschleier harter Enttäuschung verdunkelt. Bitter getroffen in ihres Innern feinstem, keuschestem Empfinden glaubt sie sich für immer verhärtet und fühlt sich Stahl genug, um unbeugsam Gericht zu halten. Doch wagt ihr Herz eine letzte Frage und wenn sie ihn auch

nicht versteht, erkennt sie doch, daß er klug, edel und stolz ist, der Richter, den das Volk braucht. Noch bezeichnet sie ihn den Männern nicht als den zukünftigen Fürsten, noch behält sie sich die volle Freiheit der Wahl vor. Ihr ausgeprägter, entwickelter Ichkultus, der ihr die Worte in den Mund legt „Libussa ist kein Preis für jeden Wert“, kann den Gedanken nicht ertragen, daß Primislaus mit ihr spielt. In den Worten

Du dünkst dich klüger, als Libussa ist?
Ich will dir zeigen, daß du dich betrogen.
— — — — — — — — — — — — —
Da zeig' denn, ob du schwimmen kannst, mein Fischer.

ist unverkennbar das Lustspielmotiv aufgenommen, das schon früher Primislaus angeschlagen:

Doch blieb ein Stachel, scheint's, in ihrer Brust.
Laß mich's versuchen denn; ich drück' ihn fester,
Ob ihn die Zeit vertieft, ob sie ihn heilt.

Zwei Menschen, einander wert, aber von unbeugsamem Stolze, werden durch eine Kette von Mißverständnissen voneinander getrennt und wollen beide, von Schmerz gequält und von Stolz getrieben, sich der scheinbaren Demütigung nicht unterwerfen. So stacheln sie sich selbst zur Härte und Unnachgiebigkeit auf und der Zuschauer genießt mit dem lächelnden Behagen des Unbeteiligten die Wirrnisse, die daraus entstehen, daß eine anscheinend so nichtige Ursache, wie der Stolz dieser Menschen, zu einer hohen und ernsten Wichtigkeit aufgebauscht wird. Zugleich wird die Komödie der Irrungen auch zu der Komödie der Zähmung der Widerspenstigen und das Kampfspiel erregt das ungeheuchelte Interesse des Publikums — für den tiefer eindringenden Leser kämpfen

Vergehendes und Werdendes um eine Vereinigung, die doch unter dieser Sonne niemals verwirklicht werden kann.

Im dritten und vierten Akt fallen die Schleier des Symbolischen und Libussa und Primislaus sind hier durchaus vollblütige starkgeistige Menschen von ausgesprochenstem Persönlichkeitswert. Hier tritt nur das eine Problem, die Verschmelzung von Mann und Weib zu dauerndem Bunde, auf, die Führung der Handlung wird straffer, diese selbst konkreter.

Will Primislaus' edler Stolz es nicht zugeben, von der Fürstin aus der Untertanen Mitte gnädig zum Gemahl erhoben zu werden, so wehrt sich Libussas freie Seele gegen die Ehe. Noch ist sie nicht eins mit sich selbst, noch möchte sie mit eigener Hand, ohne Mithilfe eines despotischen Gemahles, die Forderungen ihres Volkes bändigen. Ihre Frage an die Schwestern um Rat ist die heimliche Flucht vor sich selbst, hervorgegangen aus dem Kampf, den ihre jungfräuliche Natur mit ihrer irdischen Liebe kämpft, überschattet von der schweren, dunklen Ahnung, daß sie mit dieser halb ersehnten, halb gefürchteten Ehe ein tragisches Geschick heraufbeschwört. Doch ist diese Flucht vor sich selbst bereits zu spät. Mit leidenschaftlicher Ungeduld, umso gesteigerter, als sich ihr Stolz dagegen wehrt, harrt sie des Zuges, der ihr Primislaus bringen soll. In ihrer Leidenschaft, in dem dunklen Gefühl, daß sie um ihres Glückes, ihres Lebens Einsatz würfelt, ist sie die willenlose Beute widersprechendster Empfindungen, die in wilder Flucht durch ihre Seele jagen. Das Weib in ihr fürchtet den Mann und ist gegen ihn ungerecht, weil ihr Herz ihn schon nicht mehr entbehren kann. So schilt sie über das männliche Geschlecht überhaupt, schilt über ihre Vasallen und kommt doch immer wieder zu dem einen Punkt: Ist der Mann, dem ich meine Jungfräulichkeit zu

opfern willens bin, auch dieses Opfers wert? — eine Frage, die in der jüngsten Zeit sehr tief in das Liebes- und Eheleben hineinspielt, mehr, als die Welt davon erfährt. Grillparzer veranschaulicht diesen Kampf meisterhaft. Es ist nicht nur der verwundete Stolz, das verwundete Herz, das sie Primislaus schmähen heißt: ihr Weh sitzt tief in ihrem Lebensmark.

Und unter solchen wär' mein Los zu weilen?
Wohl etwa gar, wie die Wladiken meinen,
Mein Selbst geknüpft an einen ihrer Schar?
Die Glieder meines Leibes, die mein eigen,
Zu Lehen tragen von der Niedrigkeit?
Der Hand Berührung und des Atems Nähe
Erdulden, wie die Pflicht folgt einem Recht?

Kein höher geartetes Wesen verhält sich der Gattenwahl gegenüber gleichgültig und je höher die Artung, desto stärker der Instinkt, der vor einer Anziehung warnt oder sie anrät; handelt es sich hier doch nicht um Einzelwesen, sondern um Höherzüchtung der Gattung, um physische und geistige Stärkung der Nachkommenschaft. Libussa hat immer nur die eine Sorge, ob Primislaus ihr ebenbürtig ist, all ihr verletzter Stolz, ihre verwundete Liebe

Ein Opfer etwa?
Ich will des Schrittes Unlust ihm ersparen,
Und schien die Frau ihm nicht des Kommens wert,
Soll ihm die Fürstin wert der Achtung scheinen.
— — — — — — — — — — —
Auf daß, wer Hohes sonst nicht kann erkennen,
Zum mindesten mit dem Aug' es nehme wahr.

ist nur geboren aus der tiefen Angst, in ihm sich getäuscht zu haben. Sie sich einem Manne ergeben, der nur aus untertänigem Gehorsam um sie freit? Um ihrer hohen

Seele willen möchte sie geliebt sein, wie sie ihn liebt, nicht fragend nach dem Rang. An seinen Mannesstolz zu denken, kommt ihr nicht in den Sinn. Daß sie Fürstin ist, kümmert sie wenig und sie ahnt nicht, daß ihre Fürstenkrone ihn verwirrt. Der äußere Rang ist doch so gleichgültig. Nur der innere Adel entscheidet, nur innerlich muß der Geliebte ihrer würdig, ihr gleich sein. Nichts quält sie mehr als die Frage, ob er ihr organisch ebenbürtig ist. Sie fühlt ja: wenn sie einmal liebt, dann kann sie auch dienen, sich unterwerfen, sich aufgeben wie jedes andere Weib. Aber ihr edles Wesen muß vor seiner nutzlosen Vergeudung zurückschrecken. Dienen dem in unseliger, fluchenswerter Liebe, den sie nicht hochachten kann? So treibt ihre tödliche Angst sie nach Primislaus' Worten

Dir neigt sich nicht mein Knie nur, auch mein Sinn.

zu der scheinbar so hochmütigen Frage:

Erreichten sie wohl etwa doch mein Maß?

Die verzehrende Ungewißheit über seinen Wert wechselt mit der sehnsüchtigen Frage: Bin ich, wurde ich geliebt? Libussa will — wie die meisten Frauen — die romantische, die heroische Liebe. Wohl hat sie bei ihrer ersten Begegnung mit Primislaus es ihm verweigert, um sie zu werben, aber ihr dünkt — und darin ist sie wie jede Frau inkonsequenter als der Mann — er hätte sich durch dieses Verbot nicht abhalten lassen dürfen. Liebe muß stark sein wie der Tod, der kein Zurückweichen, keine Schranken kennt und um die Königstochter ebenso leidenschaftlich wirbt wie um die Bettlerin; Liebe muß für Liebe alles wagen, Not und Gefahr, Schimpf und Schande, ja Entehrung und Verbrechen; Liebe muß reißende Ströme durchschwimmen, Wüsten durchwandern, durch Flammen

bringen können; Liebe muß im Bettlergewande vor die Türen gehen, muß Kerker sprengen können; Liebe muß mit weicher Hand tödliche Wunden heilen, muß das Leben selig lächelnd hingeben können — Liebe muß mit Wunder gleichen Ursprungs sein. So kann Libussa lieben und solche Liebe verlangt sie von Primislaus. Daher ihre Marter, ihre Unruhe. Und da er konsequent allen Fragen ausweicht, sich nicht verrät, da bricht ihre übergroße geheime Qual in leidenschaftliche Bitterkeit aus. Seine Worte „Ein Mann geht zögernd vorwärts, rückwärts nie“ entfesseln all ihre Angst vor dem Mann. All die kränkende Demütigung, die ihr Volk ihr zu teil werden ließ, weil sie kein Mann war, verbindet sich mit ihrer gerechten Bitterkeit, die sich in ihrem gegen die Männer gerichteten Zorne verrät. Ihre freie Seele ist tief in ein Netz verstrickt, das ihre Bewegungsfreiheit hemmt. Der Fluch der Fürsten, daß man nicht wagt, ihnen wie anderen Menschen zu begegnen, zwingt auch sie und nichts martert sie so sehr, als daß Primislaus sie nicht versteht. Er, den sie liebt, den sie zum Gatten will, er müßte ihr doch überlegen sein; müßte doch erkennen, daß der Mißerfolg ihrer Regierung sie entmutigen, der Undank ihres Volkes sie verwunden mußte. Wenn jemals, brauchte sie jetzt Liebe. Ihre Schwestern weisen sie zurück, ihr schönes Selbstvertrauen gerät ins Schwanken und er — versteht sie nicht, beharrt auf seinem eisernen Stolz. Da verschanzt sich ihr Herz hinter ihrem Frauen- und Fürstenstolz und das Mißverständnis wird immer größer. Da er ihr immer wieder ausweicht, verliert sie die Geduld. Nein, er ist nicht der, für den sie ihn gehalten, ist nicht großsinnig, nur stolz. Wer sich von der Fürstenkrone blenden läßt, ist nicht wert, sie zu tragen. Aus ihrer verletzten Liebe wird Hochmut und Ungerechtigkeit. Die edlen Worte des Mannes „Dem

Zufall dank' ich nichts, noch eines Menschen Gnade" müßten sie darüber aufklären, daß Primislaus ihr sittlich ebenbürtig ist; allein sie ist zu leidenschaftlich erregt, um klar sehen zu können. Sie wähnt sich verschmäht, indes er nur nicht von ihrer Gnade leben will. Da schlägt ihre gedemütigte Liebe in hellen Zorn über und läßt sich bis zur offenen Geringschätzung, ja Verachtung hinreißen: „Der Kopf, das Herz, sowie sein Tisch von Eisen."

In den ersten Szenen des vierten Aufzuges wird Grillparzer seiner eigenen Idee untreu. Primislaus zeigt sich hier nicht als der Realpolitiker, der Freund des Fortschrittes, der Träger kultureller Entwicklung, den er dann im letzten Akte repräsentiert. Hier ist er nur der Beharrliche, Unkomplizierte, der, im Gegensatze zu weiblicher Vorliebe für alles Neue, diesem bedächtig erwägend gegenüber steht, es langsam, vorsichtig prüft, dann aber das einmal für richtig Gewertete mit äußerster Kraft festhält. Länger als das Weib bleibt der Mann „Barbar", wenngleich dann die neue Kultur bis in die Tiefen seiner Natur eindringt, indes sie beim Weibe oft nur in die Epidermis tritt. In der ersten Szene des vierten Aufzuges stellt sich der leise Rest „barbarischen" Empfindens bei Primislaus noch ein. Daß ihn alle Attribute der fürstlichen Stellung Libussas fremd, ja feindlich anmuten, versteht sich nur zu leicht; glaubt er doch, die Fürstenkrone sei es, die ihm den Weg zu Libussas Herz versperre; ohne diesen Reif wäre — so meint er — die Geliebte längst sein eigen. Aber eben dies ist das Halbbarbarische an ihm, er erkennt nicht, daß Böhmens Fürstenkrone an Libussa nur ein Äußerliches, ein Zufälliges ist; viel größer, viel reicher ist das Fürstentum ihrer Seele. Wenn sie dieses so leicht weggäbe, versündigte sie sich an den Gesetzen der Natur, die niemals einem ihrer Geschöpfe ein Übermaß von

Gaben spendet, damit dieser Ausgezeichnete im Sinne der undifferenzierten Menge mit ihnen schalte und walte. Was sich in Libussa gegen die Unterwerfung wehrt, ist wie bei Medea der Selbsterhaltungstrieb, der gegen den Untergang ankämpft. Ihre höhere Abstammung als Tochter einer halb göttlichen Mutter jagt ihr die Schauer vor dem kleinen irdischen Glück durch den Leib; ihres Vaters Blut sehnt sich, seiner begrenzten Art treu bleiben zu dürfen. Und da Libussa ein Weib ist, da sie zur Mutter bestimmt ist wie die Erde selbst, muß in diesem Widerstreite ihrer Doppelnatur das Irdische siegen.

Nach Primislaus' eisiger Zurückhaltung im dritten Akte ist ja freilich sein Urteil gesprochen: sie will nichts mehr mit ihm zu tun haben. Und deshalb erübrigt es ihr noch, die Kette wieder in ihren Besitz zu bekommen, die ihr wert, ja heilig selbst und die nicht in niederer Hand bleiben soll, als offenkundig Zeugnis von einer halb vertraulichen Begegnung, zum Anspruch stempelnd, was ein Zufall war. Bevor das Kleinod nicht wieder zurückgekehrt ist, kann sie — hier wird die Kette das Symbol für den Ausdruck eines psychologischen Vorganges — innerlich nicht loskommen von Primislaus und so erhält Wlasta den Auftrag, es von ihm zu begehren. Und eben weil ihr Herz sein Recht noch nicht aufgeben kann, wenn auch der tödlich verletzte Stolz ihr den entscheidenden Schritt diktiert, so gesellt sich zu allem Zorne ihrer Fürstenseele die weibliche Eifersucht, so daß sie dem rein Menschlichen so weit verfällt, verschleiert dem Beisammensein von Primislaus und Wlasta beizuwohnen. So sehr ist sie Weib, daß sie — gleich Sappho — ihrer geistigen Vorzüge vollkommen vergißt und auch den Reiz ihrer äußeren Erscheinung tief unterschätzt und meint, Primislaus könne sich in Wlasta verlieben. Und jetzt endlich erfährt sie, daß

Primislaus sie geliebt von der ersten Stunde an und er auch wirklich der romantischen Liebe fähig ist, die sie begehrt, derer sie bedarf. Aber ist sie nun auch schon von seiner Liebe überzeugt, so sagt ihr doch eine untrügliche Ahnung, daß er noch immer an ihrer Seele vorbeigeht. Was sollen ihr, die das menschliche Königtum in sich trägt so gut wie er, die wohlgesetzten Worte über den Unterschied der Geschlechter? S i e weiß, fühlt mit sicherstem Instinkte voraus, was sie dann später als Gattin wirklich tut: daß gerade das hochsinnige Weib mehr als das gewöhnlich geartete sich aufopfern kann und er — schiebt um solcher Nichtigkeiten wegen das Glück von sich! Und dann empört sich ihre feine Seele über den „frechen Scherz", den er mit ihrer Seele treibt, als er ihre Eifersucht wachrufen und durch dieses banale Mittel ihr Gefühl erregen will.

Während hier Grillparzer mit seinem klaren Bewußtsein, mit seiner Willensentschiedenheit sich mit Primislaus identifiziert und des Mannes natürliche überlegene Stellung im Verhältnis der beiden Geschlechter darlegt, schreibt entweder sein Unterbewußtsein in einem anderen Sinne oder aber er besinnt sich nun, nachdem das Lustspiel im Drama sich zu lösen beginnt, darauf, daß Libussa das goldene Zeitalter der Poesie und der Romantik zu verkörpern hat: unzweifelhaft steht Libussa auch hier in ihrer Artung höher als Primislaus.

Aber ihre Sehnsucht nach Liebe und Menschenglück spricht stärker, gebieterischer als das subtile Gefühl des Artunterschiedes und als sie erkennt, daß er lieber sein Leben als das Kleinod lassen und mit diesem den Anspruch auf sie aufgeben will, da besiegt diese echte Mannestat alle Zweifel und jetzt kann sie alles, kann bitten, kann sich unterwerfen, kann selbst das Knie beugen vor dem, der sie mit starkem Arm in seine Hut nimmt und sie, die dem

Leben und seinen harten Anforderungen nicht gewachsen ist, vor diesem gewalttätigen Leben schützt und die große Sehnsucht ihres Innern zur Ruhe wiegt. Nun ist sie geborgen, ist eingedrungen in den sicheren Hafen, der sie von den tobenden Stürmen und den harten Klippen des Lebens trennt. Von ihrer Pflicht, der Böhmen Volk zu regieren, will sie sich nicht feige und selbstsüchtig lösen; aber zu ihrer Untertanen Wohl soll sich ihre divinatorische Fähigkeit mit seiner erdklugen Tatkraft vermählen, damit sich ihre Sendung als Kroks Tochter erfülle.

Der letzte Akt setzt sofort mit tragischem Stimmungsgehalt ein. Nur wenige schalkhafte Worte Libussas durchzüngeln mit ihren blauen Lichtern die grauvioletten Schleier, die als feiner mystischer Hauch über der ganzen Handlung zusammenfließen. Dann kennt Libussa nur mehr die sanfte Trauer der schlafbereiten Todesopfer, die ihr Schicksal ahnen, mit einem letzten Rest von Lebensenergie sich noch zu behaupten suchen und dennoch die Todesweihe fühlen, der ihr schon vergehendes Wesen zustrebt.

Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein,
Der halte sich von Menschennähe rein.

war das Gesetz ihrer Natur, gegen das sie sündigte, aus Liebe sündigte, ohne daß Liebe es ihr lohnte. Wie sehr ihr Gatte sie auch liebt, welchen großen geistigen Einfluß sie auch auf ihn gewonnen hat, da etwas von ihrer poetischen Naturauffassung auf ihn übergegangen — verstanden hat er sie nie. Aus ihrer Weigerung, zum Feste der Stadtgründung den Sehergeist in sich wachzurufen, hört er nur das „Nein“ heraus, das ihn innerlich verstimmt.

Du lehnst es ab, braucht's da noch weitern Grund?
Und unsres Werkes Absicht auch mißfällt dir.

Du bist die Frau in diesem weiten Land,
Und ich der erste deiner Untertanen.

Auf ihre rührenden Worte

Der Leib ertrüg' es nicht, glaub', ich erläge.
— — — — — — — — — — — —
Doch glaub' ich, Primislaus, mehr als die Seh'rin
Liebst du dein Weib. Ich will sie dir erhalten.

findet er kein Wort der Liebe, der Zärtlichkeit, ja, auch nur der Sorge, als ob Libussa jemals aus Laune gehandelt hätte. Selbst dann noch, als Wlasta ihn auf seiner Gattin verändertes Wesen aufmerksam macht, als sie ihn fragt,

Wo ist der Blitz des Aug's, das adlergleich
Die Zukunft maß wie eine Gegenwart?
Wo ist die Kraft, die, hebend ihre Brust,
Zu sich erhob, was nah und was entfernt?

steht er noch vor der verschlossenen Pforte von Libussas Seele, zu der er nie den Schlüssel gefunden.

Umgeben ist sie hier mit aller Ehrfurcht,
Vor ihrem Willen beugt sich jedermann:

Ihm, dem Manne, erscheint freilich die volle Bewegungsfreiheit des Willens als das Höchste; und er meint alles für sie getan zu haben, wenn er seinen Willen dem ihren unterordnet, als ob es ihr nicht darauf ankäme, ihr Wesen und nicht ihren Willen zu behaupten. Und immer noch verwechselt er ihr inneres Fürstentum mit dem äußeren und sieht nicht, daß sie nur auf das erstere Wert legen kann, nicht auf das andere. Was macht das aus, daß sie von aller Ehrfurcht umgeben ist? Wirken möchte sie aus ihrer reichen Kraft heraus, nicht nutzlos will sie sein im Kreis

der Dinge und ist doch ausgeschlossen von allem Tun und Handeln, da sie jede Herrschaft dem Gatten abgetreten. Nutzlos, minderwertig dünkt sie sich in diesem neuen Kräftespiel der Wirklichkeit. Mit all ihrer weiblichen Anpassungsfähigkeit schmiegt sie sich der Denkungsweise ihres Gatten an, bekennt sich dazu, aber ihr Handeln bleibt gelähmt — der, den sie liebt, erdrückt sie. Mit seiner Zweckmäßigkeit, seiner ruhigen, wenn auch nicht gerade inspiratorischen Kraft, mit der vollen Wucht seines geschlossenen, einheitlichen und einförmigen Charakters lähmt er die Schwingen ihrer Seele, ohne die sie nicht leben kann. Darum ist ihre zentrale Lebenskraft bereits aufgezehrt, bis sie sich aus Liebe zu Primislaus und ihrem Volke dem Sehergeist überläßt, wenn es sie auch — wie sie fühlt — in ihrem jetzigen, durch die Mutterschaft noch geschwächten Zustand das Leben kosten wird. Nun freilich, da sie in ihren dunklen Gewändern so bleich erscheint, erschrickt Primislaus und will ihr geliebtes Leben hüten. Doch ist es zu spät. Mit den Kleidern der Seherin kam auch der längst entschwundene Geist und ihr gemordetes Selbst erhob sich in seiner ganzen leuchtenden Schönheit, daß sie sich erschauernd zu dem verleugneten Ich bekannte. Ah, dieses Ich von einst! Das ist doch noch etwas, das bedeutet doch noch etwas, es kann segnen, kann wirken. Und nun lockt es sie noch einmal zu ihrem ureigenen Selbst, nun singt das Glück der Persönlichkeit sein berückendes Lied und sie muß ihm folgen, muß wenigstens einmal wieder den ganzen Hochgenuß eines eigenen Ichs trinken — dann will sie wieder ihres Gatten gehorsames Weib sein. Jetzt, in dieser Stunde hat sie aufgehört, es zu sein, alle seine Bitten vermögen nichts mehr über sie, frei entfaltet ihre höhere Seele die Schwingen, in ihre Ätherheimat zu entschweben.

Was Libussa nun an philosophischen Ideen ausspricht, sind des Dichters eigene Ansichten, wie sie, mehrere Jahrzehnte umfassend, in seinen historischen und politischen Studien niedergelegt sind. Zu den kulturpolitischen Gedanken Libussas über das Aufblühen und Verwelken der Völker bekennt sich der Dichter unmittelbar vor den großen Ereignissen des Jahres 1848, wie er noch viele Jahre später daran festhielt und seine pessimistischen Anschauungen noch 1855 in Prosa wiederholt. Hier sagt er: „Das Traurigste in den Ereignissen der letzten Zeit besteht nicht in dem Unglück, das sie über die Gegenwart gebracht haben, sondern darin, daß der Glaube an die Perfektibilität der Menschheit, an die sogenannte Erziehung des Menschengeschlechtes darin höchst wankend geworden ist. In dem Augenblicke, als man die Welt auf einer Gott weiß wie hohen Stufe der Bildung glaubte, kommt der Tag der Prüfung und sie steht schlechter und alberner da als jemals. Ja, sie zeigt geradezu die Erscheinung einer abwärtsgehenden oder sich auflösenden Kultur.“ Und 1861 noch bekennt er sich selbst abermals, was er anderthalb Jahrzehnte früher als prophetische Weisheit durch Libussa verkünden läßt: „Immerwährender Wechsel auf den alten Grundlagen ist das Gesetz alles Seins.“

Aber wenn er als Politiker, als Philosoph Pessimist war, als Dichter durfte, konnte er es nicht sein, ohne sich selbst zu widersprechen. Hatte er auch an dem Publikum verzweifelt und seine letzten drei Dramen in seinem Schreibpulte verwahrt — niedergeschrieben hat er sie darum doch und nicht nur für sich! Sonst hätte er wohl eine letztwillige Verfügung getroffen, daß sie vernichtet werden müßten. Wie schlimm er auch scheinbar von der Menschheit dachte, er liebte sie. In dem oben erwähnten

Aufsatz aus dem Jahre 1855 sagt er zum Schlusse: „Man muß ein starkes Vertrauen in die Vorsehung haben, um nicht schwarz zu sehen. Ich stehe am Rande meiner Tage. Es ist nicht Besorgnis um mich, es ist meine begeisterte Liebe für das Gute und Schöne, was mich kleinmütig macht.“ Aber die begeisterte Liebe für das Gute und Schöne ist nicht denkbar ohne Liebe zu den Menschen, denn sie sind es doch, die das Gute und Schöne geschaffen. Als echter Dichter m u ß t e Grillparzer an eine dauernde Erhebung der Menschheit zu dem Idealen glauben, sonst durfte er nicht dichten. Man dichtet niemals ohne die Absicht der Wirkung auf andere. Hieronymus Lorm sagt dies in seiner Studie über den Armen Spielmann*) sehr schön: „Alles Lehren, alles Schaffen, vom Religionsstifter bis hinab zum Bildschnitzer, hat die Sehnsucht nach geistiger Vereinigung des Menschengeschlechtes zum Ursprung. Wenn sich alle in einem einzigen Gedanken, in einer einzigen Erkenntnis oder auch nur in der Schönheit, in dem symbolischen Ausdrucke der höchsten Erkenntnis durch die Kunst begreifend zusammenfänden, so wäre die Welt erlöst. Seid umschlungen, Millionen! liegt als Sehnsucht jedem dichterischen Schaffen zu Grunde.“ Darum mußte Grillparzer in seiner dichterischen Inspiration zu einem anderen Ausklang der Prophezeiungen über die Zukunft des Menschengeschlechtes gelangen als in seinem scharfen analytischen Verstande und darum schenkte er der Menschheit als ihr echter Hohepriester den flammenden Glauben an die Wiedergeburt der Begeisterung, der Liebe, an die Wiederkehr der Seher und Begabten, den Eintritt des goldenen Zeitalters, da sich Wissen und Nutzen scheiden und das belebende Gefühl in ihre Mitte nehmen, da die

*) Jahrbuch IV.

Götter wieder in der Menschenbrust wohnen und Menschenwert ihr Oberer, ihr Einer heißt.

— — — — — — — — — — — — —

Mit dem Augenblicke, da Libussa den goldenen Stuhl der Priesterin und Seherin bestiegen, ist eigentlich ihre Rolle als Weibindividuum zu Ende. Nun repräsentiert sie wieder das paradiesische Zeitalter der Menschheit, das trotz seiner Sehnsucht, mit der neuen Entwicklung der Kultur zu verschmelzen, an eben dieser bewußten und gesammelt wirkenden neuen Epoche der Menschheit sterben muß. Aber der hohen Kunst des Dichters gelang es, diese Abstraktion wirksam zu verkörpern. Die ersten Szenen des letzten Aufzuges bereiten auf Libussens Tod vor. Ihre Krankheit, die tiefe Melancholie ihrer aus ihrem natürlichen Erdreich entwurzelten Seele hat ihr Nervensystem zu Grunde gerichtet. Die schwere Betäubung, derer sie bedarf, um sich wieder in den somnambulen Zustand zu versetzen, der ihr einst ungebeten, ungerufen Visionen inspirierte, setzt das Zerstörungswerk an ihrem Körper fort. Und hellsichtig für ihr eigenes Empfinden, aber ohne klares Bewußtsein für ihre Umgebung, verrät sie den tiefen Kummer ihrer letzten Jahre. Losgerissen von ihren Schwestern, den Wesensgleichen, hat sie sich mit aller Liebe den Menschen gewidmet, um an ihnen das Golgatha jeder Liebe zur Menschheit zu erleben: verkannt, nicht verstanden, nicht gewürdigt zu werden, Zurückweisung zu erfahren dort, wo ihr Herz alle seine Schätze darbot. Und zur Tragödie des Ideologen, des Menschen höheren Ursprunges, gesellt sich die Tragik des liebenden Weibes, das sich umzuformen suchte um des Geliebten willen, ihr Bestes, ihre Persönlichkeit opferte, ohne daß ihre Wesensart jemals von dem Manne verstanden worden wäre. Primislaus lohnt Liebe mit Liebe. Nicht wie Sappho, Medea

wird Libussa verschmäht; sie erlebt nicht den Abfall des Geliebten wie Esther und Rahel. Ihre Tragödie ist viel subtiler, viel schattierter: sie entspricht den neuen Seelen, dem neuen Ichbedürfnis, dem neuen Ichhunger der verfeinerten Persönlichkeiten der letzten Jahrzehnte. Und wie Grillparzer in Esther die grande amoureuse, in Rahel die Dirne dargestellt, so reiht er dem wallenden Zuge seiner Frauengestalten das schöpferisch begabte Weib der Zukunft an, die Frau mit dem reichen, hohen Geist, der lauteren Seele und der schrankenlosen Liebesfähigkeit... Was der Dichter in Libussa sah, den tragischen Weibcharakter, der, zu edelstem Glück berechtigt, es doch nicht finden kann, gilt auch heute, nach sechzig Jahren, für alle jene Frauen. Heute sind sie noch Zeitopfer. Aber wenn der Dichter eine neue Welt prophezeit, in der dem Gefühl eine führende Rolle zuerkannt wird und der Seher, der Begabte, der Adelsmensch nicht mehr vor den Toren des Glückes betteln muß, dann fand er darin wohl auch den Thronsitz des Glückes für jenes Frauenideal, das er in Libussa verwirklicht.

Barbara

Schon Leonardo da Vinci hatte erkannt, daß alle Künstler unbewußt in Versuchung gerieten, in den von ihnen dargestellten Körpern und Gesichtern ihre eigenen Körper und Gesichter nachzubilden. Den geheimnisvollen Grund dieser Erscheinung fand Leonardo darin, daß die menschliche Seele, die Schöpferin ihres eigenen Körpers, danach strebe, jedesmal, wenn sie einen neuen Körper schaffe, das heißt darstelle, abermals nach ihrem eigenen Ebenbilde zu schaffen, sich selbst zu wiederholen. Dieser Drang wäre so übermächtig, daß sogar in Porträts, trotz der großen Ähnlichkeit mit dem Darzustellenden, wenn nicht das Gesicht, so doch die Seele des Künstlers selbst hervorträte ... Mag man über den philosophischen Untergrund dieser künstlerischen Erscheinung denken, wie man will, auch dem unbefangensten Auge muß die große Subjektivität unserer Bildniskünstler, von Van Dyck, Rembrandt bis zu Lenbach auffallen. Ist es nun schon dem Maler mit dem realen Modell vor Augen nicht möglich, sich streng an die photographisch treue Wiedergabe der Wirklichkeit zu halten, um wie viel schwerer wird der sklavische Realismus dem Dichter, der nicht das Äußere eines Menschen nachzuschaffen hat, sondern die unfaßbare scheue Seele. Und um wieviel größer ist für ihn die Versuchung, in den lediglich von seiner Phantasie geschauten Menschen sein eigenes Gefühlsleben, Lieblingsvorstellungen, Träume von einem Ideal zu projizieren. Und je nach seiner eigenen

Vielseitigkeit, nach dem Reichtum divergierender Charaktereigenschaften in ihm selbst werden die Physiognomien seiner Helden größere oder geringere Verwandtschaft untereinander offenbaren.

Auch den Armen Spielmann durchzuckt der schöpferische Atem der sich selbst wiederholenden Seele Grillparzers.

In dieser Novelle wählt der Dichter zum ersten Male seine Vaterstadt als Schauplatz, die jüngste Vergangenheit als Zeitraum und nimmt mit der ergreifenden Gestalt des armen Spielmanns innerlich Abschied von dem ihm vertrauten und von ihm so heiß geliebten Wien des Vormärz. Nach Wiener Modellen zeichnet er seinen Jakob: ein Geiger in dem Gasthause „Zum Jägerhorn", wo Grillparzer zu speisen pflegte, veranlaßt ihn zu einigen Umrißlinien, andere bieten ihm die Geschicke des Komponisten Ferdinand Kauer, den mit achtzig Jahren die große Überschwemmung Wiens im Jahre 1830 seines letzten Zufluchtsortes beraubte. In demselben Jahre, in dem das alte Österreich unter den Barrikadenkämpfen verröchelt, erscheint in dem Taschenbuche „Iris" diese erste Wiener Novelle, der sich dann später die Novellen Kürnbergers, Saars und Marie von Ebner-Eschenbachs anreihen, um die österreichische Erzählerkunst der eines Storm, Keller, Heyse an die Seite zu stellen.

Kaum hätte der Arme Spielmann von einem anderen als einem Wiener Dichter geschrieben werden können, so ganz repräsentieren Jakob, Barbara und die wenigen Nebenfiguren einen Teil des Wiener Volkscharakters aus den Zwanzigerjahren des verflossenen Jahrhunderts: all die Gutmütigkeit und Gefühlsweichheit, der Mangel an Selbstvertrauen und Initiative, all die selbstverständliche Liebe des Wieners zu Schönheit und Musik. Mit voll-

endeter Kunst löst Grillparzer die schwere Aufgabe, in dem geistig so schwach begabten, wenig gebildeten Spielmann den nur äußerlich Deklassierten, innerlich vornehm gebliebenen Sprossen einer alten Wiener Patrizierfamilie zu schildern, dessen Kultur eine angeborene und anerzogene ist und daher in keiner Lebenslage mehr verloren werden kann. In seinen Gebärden, in seiner Redeweise, in der Art seines Bettelns, wenn von einem solchen überhaupt gesprochen werden kann, in dem kleinen Bezirk seiner armseligen Wohnung offenbart sich der Wiener Kavalier, wohl nicht ganz zufällig an jene französischen Emigranten erinnernd, die als Tanzmeister ihr Leben fristeten und bis zum letzten Atemzuge die unverwüstliche Kultur des französischen Adels repräsentierten. Und wie der Dichter in das Charakterbild des armen Geigers Züge seines eigenen Wesens wob, so wird er auch in Barbara, die wie Edrita frei erfunden ist, nicht ganz von der Gebundenheit seiner Subjektivität frei: Abermals wie im Goldenen Vließ, in Weh dem, der lügt, in Libussa und der Jüdin von Toledo der Gegensatz zweier Kulturen, hier durch zwei verschiedene soziale Schichten dargestellt. Wie Medea und Edrita lebt auch Barbara mutterlos an der Seite eines tief unter ihr stehenden Vaters und teilt mit ihnen die Sehnsucht der Kinder des Lichtes, aus ihrer rohen Mitwelt emporgehoben zu werden in die Stätten edleren Menschentums. „Ich muß nun hinaus unter die groben Leute, wogegen ich mich so lange gesträubt habe," sagt Barbara beim Abschied. Mit diesen wenigen Worten entschleiert sie einen Teil ihrer Seele, verrät ihre Sehnsucht nach einem Aufstieg aus ihrer Welt in feiner geartete Kreise, verrät, wie wenig froh sie ihrer eigenen Grobheit wurde, ihrer oft zu Tage tretenden Rauheit, deren sie sich schämt, ohne sie jedoch im harten Getriebe des Lebens aufgeben

zu können. Wie Medea hat auch Barbara einen hohen ethischen Gehalt: auch sie haßt ihres Vaters Habsucht, auch sie ist gänzlich frei von Eigennutz, schnöder Gewinnsucht, auch sie ist durchaus wahr und verabscheut Lug und Trug. Und noch mehr der charakteristischen kleinen Züge der jugendlichen Kolcherin wiederholt — fast dreißig Jahre später — der Dichter in der jungen Vollblutwienerin. Auch sie warnt den Fremden vor dem eigenen Vater, auch ihr ist wie dem Königskind die Begehrlichkeit des Mannes verhaßt, auch sie wehrt galante Zudringlichkeiten ab, wie sich Medea vor der Huldigung durch Phryxus abwendet. Seiner Barbara verlieh der Dichter seinen eigenen demokratischen Stolz; darum waren ihr all die devoten Komplimente, die Jakob im Laden verbrach, zuwider, darum ließ sie sich von Jakobs vornehmer Herkunft ebensowenig bestechen wie von seiner Erbschaft. Und Barbara ist trotz oder vielmehr vermöge ihrer Herbheit treu bis zum Tode, wie sie fast alle treu und liebefähig sind, die Heldinnen Grillparzers, genau so wie die Frauen Shakespeares. Doch wenn auch dem gestaltenden Dichter unvermerkt Lieblingsprobleme wie die Liebe der lebenstüchtigen starken Frau zu dem minderwertigen Manne sich bei Barbara und Jakob vor das schauende Auge drängen, so betont sein lebenserfahrener Geist bei dem wenig reizvollen herben Wiener Kind zum ersten Male die reine Tugend, die ohnmächtige Trauer so vieler keuscher Frauen darüber, daß sie durch ihre Gestalt gegen ihren Willen die Begierde der Männer erregen. Zum ersten Male verwendet der große Frauenkenner Grillparzer das Motiv, das in Tolstois Roman „Auferstehung" so mächtig anklingt: die tiefe Erniedrigung des Weibes, das die Sinne der Männer erregt, ohne daß deren Seele davon berührt wird und das daher die Frau unter ihr Menschen-

tum herabwürdigt. Barbara ist nicht schön, ihr Gesicht wird durch Pockennarben entstellt, ihre Bewegungen entbehren der weiblichen Anmut. Allein ihre stämmige Gestalt findet allgemeinen Beifall und jeder der jungen Beamten des Hauses, in das sie die Kuchen trägt, betrachtet sie als Freiwild, als ob sie nur einen jungen, wohlgebildeten Körper habe und nicht auch eine edelgeartete, liebenswerte Seele. Wie viel Ekel mag sich von den ersten Jahren her, als sich ihre Gestalt zur Fülle entwickelte, in ihr angesammelt haben, bis er sich in den Ohrfeigen Luft machte, mit denen sie die widerwärtigen, unerträglichen Zudringlichkeiten bestrafte. So lang sie auch von Jakob glaubt, daß er in ihr nur ein Werkzeug seiner Lust, ein Spielzeug für wenige kurze Augenblicke sehe, so lange hat sie auch für ihn nur Grobheiten, Spott und Abweisung. Doch langsam erschließt sich ihrer scheuen Seele die Erkenntnis von Jakobs Adelsnatur und jetzt bekommt sie Mut, aus der Oberflächenschichte ihres Ichs herauszutreten, sich zu erschließen. Lange hatte ihr jungfräulicher Stolz dem wunderlichen Menschen widerstrebt, den ihres Vaters niedrige Gesinnung nur nach seinem Reichtume einschätzte. Ihre Edelnatur wurde umso herber, je mehr ihr Vater sich zum Knechte des Goldes machte; sie weiß nichts von der Käuflichkeit so vieler Frauennaturen, die sofort Liebe heucheln, wenn der Freier auftritt oder — bei edlerer Veranlagung — sich selbst zu einem wärmeren Gefühl bereden. Von dieser Unehrlichkeit ist sie gänzlich frei. Doch hütete sich der Dichter wohl, sie über das Gebiet eines gesunden und einfach natürlichen Gefühles hinausgreifen zu lassen. Auch ihr ist wie Edrita jede Sentimentalität und Empfindelei fremd. Vor allen Dingen gab er ihr die lebenskräftige Heiterkeit der Arbeitsmenschen. Wie eine Gottfried Keller-Frauennatur ist Barbara immer fleißig, immer rührig,

begleitet ihre Arbeit mit Gesang. Ob sie nun Kuchen bäckt, ob sie Linsen und Erbsen ausklaubt, dem armen Jakob die Wäsche besorgt, immer ist sie tätig, tüchtig, ordnungsliebend — ein gut beobachteter Zug der Wienerin, die blitzblanke Sauberkeit so sehr liebt. Grillparzer läßt seiner Barbara diese Nettigkeit, diese Ordnungsliebe zur zweiten Natur werden — beim Begräbnisse hat sie immer an ihren Kindern zu zupfen und zu richten und selbst die Ordnung des Leichenzuges liegt ihr am Herzen. Ihre gesund praktische Natur wird durch den Schmerz über die unglückliche Liebe nicht gebrochen, nicht einmal gebeugt, wenngleich er ihr bis ans Mark geht. Auch Barbara hat wie Erika — und Katharina Fröhlich — sowie alle arbeitsgewohnten Menschen die Fähigkeit, immer neue Zellen anzuweisen, wenn das verletzte Gewebe abstirbt. Sie gehört — dank ihrer suchenden Seele — nicht zu den rein animalischen Menschen; aber sie wurzelt noch im Animalischen. Aus diesem Doppelwesen ihrer Natur sprießt auch ihre Liebe zum Gesang: das Lied ist für sie der Ausdruck ihrer Gefühlswelt, die sie nie zerlegt, nie verstandesmäßig untersucht hat, wie es die geistig hochstehenden der Heldinnen Grillparzers taten. Das ist das dunkle Gebiet in ihr, jenes Dunkel, das immer leichte Schauer in uns erweckt, sei es das tiefe Dämmern einer gotischen Kirche, die düstere Atmosphäre einer von verhaltenen Leidenschaften schweren Tragödie oder das Rätselraten der eigenen Sehnsucht nach einem Unbekannten, ewig Ungewissen. Darum begreift das Kind des Volkes auch nicht, wie man über Musik sprechen kann ... Aber Barbara hat das musikalische Gehör und in ihrer ehrlichen Geradheit nennt sie das Geigenspiel Jakobs beim rechten Namen. „Wären Sie etwa gar betrunken, der so kratzt auf der Geige?" Da ist es denn bezeichnend für die Tiefe ihres Herzens, wie

sie in ihrem Gedenken — dort in Langenlebarn, fern von der Stadt und dem einst Geliebten — das armselige Geigenspiel Jakobs verklärt und zu einem ihr nicht gebührenden Rang erhebt, so daß sie dann ihren Sohn von dem alten Spielmann unterrichten läßt. Diese Erinnerung, dieses leise Überspinnen ihrer flüchtigen, kurzen, unausgesprochenen Liebe mit den Zauberfäden verklärender Phantasie war vielleicht das einzige, was sie in ihrer Ehe mit dem Fleischermeister vor dem vollständigen Versinken in die Niedrigkeit des engen kleinbürgerlichen Alltaglebens rettete; in der Erinnerung an den kindlichen Menschen liebte sie ihre eigene Lichtsehnsucht, fühlte sie die letzten, schon ganz leisen Schwingungen jener Poesie der Jugend, deren goldenes Harfenspiel in den späteren Jahren ganz zu verklingen drohte. Nicht zufällig verlieh der Dichter dem Kinde des Volkes diese höhere Artung; sie entsprach nur seiner hohen Meinung von den reichen Schätzen des Volkes, der er ja in der Novelle selbst treffenden Ausdruck gegeben. „Man kann die Berühmten nicht verstehen, wenn man die Obskuren nicht durchgefühlt hat. Von dem Wortwechsel weinerhitzter Karrenschieber spinnt sich ein unsichtbarer, aber ununterbrochener Faden bis zum Zwist der Göttersöhne, und in der jungen Magd, die, halb wider Willen, dem drängenden Liebhaber seitab vom Gewühl der Tanzenden folgt, liegen als Embryo die Julien, die Didos und die Medeen.“ Und aus dem Wiener Volke nahm er die große Gutmütigkeit Barbaras, die immer wieder die düsteren Gewitterwolken ihres auffahrenden Zornes, ihrer impulsiven Grobheit mit hellem Goldglanz umsäumte. Von dem Augenblicke an, da sie, um dem wunderlichen und ihr bisher gar nicht sympathischen Menschen gefällig zu sein, den Organisten der Peterskirche bitten wollte, das Lied auf Noten zu bringen bis

zu der ergreifenden Szene in Jakobs kahler Kammer, siegt immer wieder ihre große Gutmütigkeit über alle Einwände ihres unbestechlichen Verstandes und steigert sich bis zu dem edlen Erbarmen, das auch Esther für den von Vasthi so tief verwundeten König beseelt. „Sich und uns haben Sie unglücklich gemacht; aber freilich sich selbst am meisten. Eigentlich verdienen Sie kein Mitleid, wenn man so schwach ist, seine eigenen Sachen nicht in Ordnung halten zu können; so leichtgläubig, daß man jedem traut, gleichviel, ob es ein Spitzbube ist oder ein ehrlicher Mann. Und doch tut's mir leid um Sie." — Wie grundverschieden ist Barbaras Art von der Demut Melittas und Mirzas, von der ziemlich schablonenhaften Lieblichkeit Kreusas. Viel mehr als diese hat trotz ihrer Rauheit Barbara von dem Wesen Klärchens. Mit den sparsamsten Mitteln stellt der Dichter die innere Veredlung Barbaras durch die Wunderkraft der Liebe dar; die sanfte, kindliche Güte und Reinheit Jakobs entwaffnet ihre bisher stets kampfbereite Natur. Alles, was an gutem und feinem Empfindungsleben in ihr schlummert, wird durch ihn geweckt. Selbst ihre Derbheit fällt von ihr ab. Anfangs schilt und tadelt sie ja alles an ihm. Echt wienerisch ärgert sie sich über sein linkisches Benehmen, seine schlechte Haltung, seinen Rock, der an ihm sitzt wie an einer Vogelscheuche, seinen ihr widerwärtigen Gang. Aber je mehr sie den Wert seiner Adelsseele kennen lernt, desto mehr fallen diese Äußerlichkeiten ihres Charakters von ihr ab. Auf die Ohrfeige, die sie ihm verabreicht, folgt der Kuß; und dann, da sie in so feiner, so keuscher Art ihm die Möglichkeit einer Vereinigung andeutet und er in ihr liebewarmes Gemüt den kalten Strahl seiner scheinbaren Bruderliebe hineinwirft, da fährt sie nicht zornig auf. „Man hat mir zwar einen anderen Antrag gemacht," fuhr sie fort, indem sie

[illegible] et
[illegible] e
[illegible] n
[illegible] g
[illegible] n
[illegible] e
[illegible] ,
[illegible] ,
[illegible] t
[illegible] r
[illegible] r
[illegible] a
[illegible] ie
[illegible] hn
[illegible] ten
[illegible] als
[illegible] ten,
[illegible] seine
[illegible] Tränen
[illegible] ten die
[illegible] gebettet

[illegible] Zeichnung
[illegible] die Novelle
[illegible] heimatlichen
[illegible] nie selbständig
[illegible] engster Vormund-
[illegible] jungen Mann die
[illegible] Lebenssonne wurde,
[illegible] t von Franz I. und

wäre"*). In dieser Szene zeigt Barbara all die Einfachheit starker und vornehmer Frauennaturen und stellt sich einer Libussa würdig zur Seite. Selbst dann, als ihr Wolkenschloß, ihr Glücksplan zerstört wird, vernichtet durch Jakobs vollständige Lebensuntüchtigkeit, ist sie wohl einen Augenblick zornig, die alte Grobheit wallt in ihr auf, aber sie ruft dem Vater doch sogleich zu: „Seid nicht hart gegen ihn, er ist ja doch unglücklich genug." Das starke Mädchen, das sich mit so viel Seelenkraft in das Unvermeidliche fügt, das weint um die verlorene Liebe wie nur irgend ein weichmütiges, verzagendes Geschöpf und fast raubt ihr der Abschiedsschmerz das Bewußtsein. Aber kein Zorn, keine Heftigkeit mehr, nur selbstlose Liebe, nur unsagbares Erbarmen. „Es werden harte Zeiten kommen." Und nun hob sie die Hand auf, machte wie ein Kreuzeszeichen in die Luft und rief: „Gott mit dir, Jakob!" Könnte man auch in dieser Abschiedszene vielleicht den Eindruck erhalten, daß Barbara weniger um die Trennung von Jakob weint als um das durch Jakobs Erbkapital verbriefte geborgene Leben an der Seite eines innerlich Gebildeten, um das sie durch seine Schuld gekommen war, so beweist ihre spätere Treue, daß ihr scheinbarer Egoismus nur der Ausdruck ihrer spröden herben Natur ist, die jede Zärtlichkeitsregung scheu verbirgt.

Trotz ihrer starken und reichen Liebe denkt sie nicht daran, ihm ins Elend zu folgen; vor diesem Schritt hält sie ihr guter Instinkt zurück. Sie, die Arbeitskräftige, die Resolute fände vielleicht doch Arbeit, die sie beide ernährte, aber in ein solch verkehrtes, unnatürliches Verhältnis würde sich Barbara nie finden. Sie haßt weibische Männer,

---

*) Hieronymus Lorm, Jahrgang IV.

muß sie hassen, weil sie ihrer starken Natur untergeordnet sind und sie — wie jedes ganze Weib — zu dem Manne aufschauen will. Wäre sie es, die in ihrer Ehe ganz allein den Lebensunterhalt verdiente, dann ginge alle Achtung vor Jakobs innerem Adelsmenschentum in dem Grimm über seine Untüchtigkeit unter und die Ehe würde eine tief unglückliche. Sie hat darüber wohl nie nachgedacht, aber es zuckt durch ihr Gehirn und darum der starke Zorn, als sie erfährt, daß sein Vermögen und damit die Ehe mit ihm verloren ist. Sie hat ihn eben lieb mit aller Menschlichkeit, mit allem Egoismus weiblicher Liebe. In dieser Art liebt er sie nicht, er kann sich freuen, daß sie in ihrer Ehe mit einem anderen Manne glücklich wird. Und Barbara hört nie auf, den einst Geliebten mit aller treuen Herzenswärme gern zu haben. Ihren Erstgeborenen nennt sie Jakob und läßt ihn dann von dem armen Geiger unterrichten, um diesem eine Wohltat zu erweisen und ihn jeden Sonntag sehen zu können, während in seinem alten zufriedenen Herzen die Liebe zu ihr nichts mehr ist als Dankbarkeit. Wie eine Reliquie ist ihr die Geige des Toten, und der einfachen Frau, die ein hartes Leben in seine Tretmühle gezwungen, liefen in tiefem Herzleid die Tränen stromweis über die Backen, als mit dem Toten die reine Lichtsehnsucht ihrer Jugend in die Erde gebettet worden war.

Tiefer noch als durch die klassisch vollendete Zeichnung der Charaktere gräbt sich dem Österreicher die Novelle durch ihre politische Bedeutung und den heimatlichen Stimmungszauber ins Herz. Wie Jakob nie selbständig werden konnte, weil ihn sein Vater in strengster Vormundschaft hielt und wie dem unbeholfenen jungen Mann die Musik zur Trösterin, ja zur wahren Lebenssonne wurde, so war auch das österreichische Volk von Franz I. und

Metternich in sklavischer Abhängigkeit gehalten worden und es flüchtete gleich Jakob in die Welt der Musik und des Theaters, um seelisch nicht ganz zu verkümmern. Mit dramatischer Knappheit und sparsamsten Glanzlichtern führt uns der Dichter in das alte Wien und zu dessen Menschen, und in die wundersame, von musikalischem Wohllaut durchflutete Sprache, in der das Geschehene erzählt wird, schwingt gleichsam der zuhöchst entwickelte musikalische Sinn der Wiener als Resonanzboden mit.

Die Jüdin von Toledo

Cäsar, so lang die ew'gen Sterne kreisen
Betrog der Mann das Weib.

sagt der greise Kaiser Rudolf zu dem tollen Prinzen Don Cäsar.

Wie Rudolf selbst ein Spiegelbild des alternden, sich von der Welt zurückziehenden Dichters ist, so sind jene seine Verse ein Lebensbekenntnis Grillparzers, das er in so vielen seiner Dramen zum wechselvollen Ausdruck brachte: beinahe immer leidet bei ihm das Weib durch den Mann, durch seinen Hang nach Veränderung, durch seine Ichsucht, seinen Ehrgeiz, sein Pflichtgefühl. Beinahe überall übertrifft die Frau an aufopferungsfähiger und aufopferungsbereiter Liebe den Mann, beinahe alle seine Frauen stammen aus germanischem Gemüte, das dem Weibe Reinheit und Treue zuerkannte und sich auch durch das jahrhundertealte Verdammungsurteil des Weibes durch die Kirche nicht irre machen ließ. Nur zwei Frauen versündigen sich bei Grillparzer an der Heiligkeit der Ehe; bezeichnend genug sind es keine deutschen Frauen: Kunigunde, die Tochter Ungarns, und Elga, die Polin. Aber auch in Ottokar und selbst im Kloster von Sendomir ist der Ehebruch nicht das volle tragische Motiv; den Dichter reizte es offenbar nicht, die Tragik des Individuums — denn der Ehebruch kann nur selten als Typus angesehen werden — als Problem zu behandeln. Doch wenn er

uns die Ehebrecherin vorführt, ist sein lebenverleihender Atem genau so schöpferisch wie dort, wo er das reine Weib verkörpert oder die Buhlerin zu sündigem Dasein erweckt. Erschafft er in der polnischen Novelle das Weib ohne Seele, das Weib mit der moral insanity, so zeichnet er mit der gleichen psychologischen Meisterschaft in der Jüdin von Toledo einen anderen Weibtypus, den der Dirne. Aber wie Starschensky und Alfonso, so haben Elga und Rahel wohl manches Gemeinsame, ohne jedoch parallel zu verlaufen. Nicht nur Milieu, Rasse und Schicksal dieser beiden weiblichen Gestalten sind verschieden, sondern auch ihr Wesen selbst, wenn sie auch, von dem gleichen brutalen Lebens- und Genußhunger getrieben, um ihrer Art willen den eigenen Tod verschulden.

Das Schicksals Rahels war durch die spanische Geschichte gegeben; Grillparzer folgte darin den Quellen. Aber nicht die Jüdin war es, die sein psychologisches Interesse reizte. Da trägt ein König den Beinamen „der Edle“ und konnte doch sein Volk jahrelang vergessen, weil er in den Armen einer Buhlerin lag. Mußte den Josefiner Grillparzer mit seiner Auffassung von der Mission des Staates ein Mord, aus Staatsinteresse an einer Frau begangen, durch seine Verwandtschaft mit antiken politischen Morden aufs höchste interessieren, so reizte es den Dichter, die natürlichen, die so ganz individuellen Bedingungen zu untersuchen, kraft derer ein königliches Liebesverhältnis zu einer Staatsgefahr werden und einen Mord rechtfertigen konnte.

Alle poetischen Bearbeitungen des dankbaren Stoffes, von der Romanze Sepulvedas angefangen bis zu dem Gedichte Pfeffels, innerhalb welcher Grenzpfähle sich an die dramatischen Darstellungen eines Lope de Vega, Diamante, Huesca und Brandes die Novelle Cazottes anreiht, stellen den tragischen Vorgang ohne psychologische

Vertiefung, ohne Frage nach den chemischen Elementen dieses seltsamen Schicksalskristalles, ohne eingehende Untersuchung über den Persönlichkeitszauber der beiden Liebenden und ohne jede innere Anteilnahme an der weiteren Charakterentwicklung Alfonsos des Edlen dar. Sie schmücken die Begebenheiten aus, kümmern sich aber wenig um die inneren Konflikte und halten mit einer bemerkenswerten Unkenntnis der menschlichen Seelengesetze an der cronica de los reyes de España des königlichen Geschichtschreibers Alfonsos I. fest, wenn diese erzählt, daß dieses Liebesverhältnis sieben Jahre gedauert habe. Anders der österreichische Dichter. „Der legendenhaften Auffassung des katholischen Spaniers setzte er die psychologische Vertiefung des modernen Menschen gegenüber"*).

Das Schwergewicht des Dramas war für Grillparzer die Verirrung des Königs, des edlen Königs. Die Macht, welche die Liebe über einen tüchtigen, kraftvollen Regenten gewinnen konnte, mußte irgendwie vorbereitet werden und Grillparzer wählte, vielleicht durch Lope de Vegas ersten Akt bestimmt, die reizlose Kindheit und Jugend des um sein Recht auf jugendliche Torheit und spielerischen Leichtsinn betrogenen Alfonso. „Ein junger Mensch, der keine Jugend gehabt hat, unberührt von den sinnlichen Reizen des Lebens, ernst über seine Jahre, sinnlich, ohne es zu ahnen. Er hat nur Pflichten erfüllt, hat nur getan, was er sollte, hat seine Menschlichkeit nie genossen und gepflegt. So entwickelt sich in ihm eine frühreife Weisheit, eine nicht der Versuchung abgetrotzte, sondern nur zufällig aus Mangel an Zeit und Gelegenheit bewahrte Tugendhaftigkeit. Und dabei voll Energie des Willens, voll Anlage zu einem gediegenen, wahrhaft königlichen Cha-

*) Sauer.

rakter“*). Und diesen ernsthaften, über seine Jahre weisen, aber lebensunerfahrenen König konnte nur ein Weib betören, das durch seine Launen, seine aller Pedanterie spottende Willkür, durch seine ewig wechselnden Impulse von triebhafter, nicht durch Vernunft gedämpfter Stärke den schweren Ernst des jungen Königs gleichsam ad absurdum führte, wie es durch die blühende, lockende Pracht des Körpers seine schlafende Sinnlichkeit entflammte. Und nachdem Grillparzer den kunstvollen Mechanismus der Seele Alfonsos gebaut, fügt er nun bei Rahel ein Räderchen nach dem anderen zu dem Uhrwerk ihres Charakters zusammen, auf daß er in des Königs Wesen eingreife. Rahel sollte — im Gegensatze zu ihren Schwestern in den Dramen von Diamante und Huesca — nicht die ehrgeizige Geliebte im Stile einer Pompadour werden; das setzte bei ihr Geisteskraft und Energie voraus und mußte Alfonso zu einem willenlosen Schwächling herabdrücken, einem Sklaven seiner Lüste, für den es eine sittliche Erhebung zum Edlen nie geben könnte. Alfonso durfte nie zum Knecht seiner Leidenschaft werden, er mußte sich ihr mit Bewußtsein, mit dem Gefühl einer inneren Notwendigkeit hingeben, mußte sie als einen Tribut, den das niedere Menschentum auch von ihm forderte, betrachten. „Nie identifiziert er sich mit dem Fieber, das ihn ergriffen,“ sagt Berger. Aber Rahel durfte auch nicht die grande amoureuse sein, die Frau mit der vollkommensten Hingebung, dem tiefen Verständnis für alle Leidempfindungen des Mannes, mit der Schmiegsamkeit und Zärtlichkeit erotischer Genies und jener großen, reichen Anpassungsfähigkeit, deren gerade die kinderlosen Frauen in ungemessener Fülle fähig sind;

*) Berger.

sonst hätte Alfonso an ihren Mördern blutige Rache genommen, nehmen müssen. Für Rahel blieb nur das niedere Dirnentum übrig ohne den Adel irgend einer höheren Begabung, nur geeignet, durch ihre Gegenwart: ihren Körper, das verblüffende Spiel ihrer Launen, die ungeschminkte Natürlichkeit ihres Wesens zu wirken und darum sofort vergessen, sobald der Tod mit erbarmungsloser Hand den trügerischen Zauber einer phantastischen Seele aus ihren Zügen gestrichen.

Alle Charakterstriche, mit denen der Dichter dies lockende Menschenkind umschreibt, gehören zum wissenschaftlich festgestellten Typus der Dirne; er verleiht ihr auch die leichte Hysterie, die der Kurtisanennatur so oft beigesellt ist und das mit dem Zauber des Phantastischen maskiert, was nur geringe Widerstandskraft gegen jeden neu auftretenden Reiz ist. Aber wenn Grillparzer sie auch mit allen Attributen der Kurtisane ausstattet, so gibt er doch auch ihr jene adelnde Treue, mit der er — Elga ausgenommen — alle seine Weibnaturen glorifiziert: gewiß würde die vom Könige verlassene Rahel, wenn die Granden des Reiches ihr nicht das Todeslos geworfen hätten, sich anderen Männern hingegeben haben, aber innerlich wäre sie dem Könige treu geblieben, hätte ihm die Liebe gewahrt. Es ist interessant zu verfolgen, wie der noch junge Grillparzer damals im Jahre 1824, als er den bereits 1813 notierten Stoff zu einer ausführlichen Skizze gestaltet, die Gestalt der Rahel wesentlich anders erschaute als der alte Dichter, der fünfundzwanzig oder dreißig Jahre später die Jüdin schuf. In seinen jungen Jahren verlieh er Rahel nur den Reiz, des Königs Wollust zu erwecken; erst im Alter sieht er in dem vollständigen Kontrast zu des Königs Ernst, Weisheit und blasser Reflexion das zweite, nicht minder mächtige Motiv der Anziehungskraft

Rahels. Damals sollte „das Stück die Geschichte der Auflehnung einer tugendhaften Seele gegen die hinreißende Gewalt der Sinne“*) werden. Grillparzer notiert zu seiner Skizze: „Der König hat nie die Erfahrung einer demütigenden Unzulänglichkeit gemacht... Alles, was er ist und war, lehnt sich auf gegen das neue überwältigende Gefühl.“ Für den greisen Dichter dagegen dominiert nicht mehr ausschließlich des Königs so lange unterdrückt gewesene Sinnlichkeit; nun wird Rahel zum Naturkinde, das seine Gesetze nicht aus Sitte und Sittsamkeit, nicht aus den von einer scheinheiligen Welt ausgeklügelten Geboten nimmt, sondern lediglich aus sich selbst, seinen Affekten und ungebändigten Trieben, das stärkste Widerspiel für den unter der Herrschaft des Geistes stehenden Mann. Seit jeher bildeten ja die unberechenbaren Launen des Weibes, denen der Mann mit seinem disziplinierten, logischen Verstand wesensfremd gegenüberstand, für dessen arbeitende Phantasie tausend Reizmotive und das Wechselvolle und Instinktive rein triebhaft lebender Frauen wurde zu einer dunkel-dämonischen Macht, die ihn ebenso in Ketten schlug, wie es seine Sensualität tat. Im Drama des Königs Alfonso hat der greise Dichter diese Lebenserfahrung kristallisiert.

Bei Rahels Charakterzeichnung hat Grillparzer an dunklen Partien nicht gespart. Gleich im ersten Aufzuge tritt uns ihre niedrige Seele vor Augen. Während ihre ernste und gerechte Schwester Esther über die widerwärtigen Züge ihres Vaters pietätvoll hinwegkommt, hegt Rahel weder Achtung noch Liebe für den alten Mann und narrt ihn ohne jegliches kindliche Gefühl. Und wenn Isaak unter dem auf seinem Volke lastenden Fluche zu einem kriecherischen, Esther zu einem schwermütigen Cha-

*) Ehrhard.



Ad. Bernhard, Klosterneuburg phot.

Rosa Albach-Retty als Jüdin von Toledo



rakter sich entwickelte, fühlt Rahel diesen Fluch in keiner Weise. Sie weiß, daß sie reich, jung und schön ist, geschaffen, die Begierde der Männer zu erregen, und damit denkt sie die Welt zu erobern. Leichtlebigkeit, Putz- und Vergnügungssucht als mütterliches Erbteil im Blute, liebt sie dennoch das Geld genau so wie ihr Vater. „Glaubst du denn, ich sei so töricht und verschleuderte das Gut?“ ruft sie, als sie Vater und Schwester mit dem Wegwerfen des kostbaren Ohrgehänges zum besten hält. Eitel, sich ihrer Reize und deren Anziehungskraft auf den Mann nur zu sehr bewußt, hält sie sich nach echter Kurtisanenart in ungemessener Eigenliebe für den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses und tyrannisiert, immer nur ihr eigenes Wohl und Wehe im Auge, Vater und Schwester. „Ich will nicht allein sein, hört ihr?“ zürnt sie, als die beiden beim Herannahen des Hofes flüchten. Das orthodoxe Vorurteil ihres Vaters teilt sie nicht. „Den Unrein-Händigen“ nennt der Vater den König. Das stört sie nicht. Sie hat nur Kunde, daß der König weiß und rot, jung und schön sein soll und wünscht das Herannahen des Hofes herbei, um den Fürsten zu sehen, einen Einblick in das Treiben des Hofes zu tun und — dem königlichen Gebieter zu gefallen.

Wäre die Verirrung des Königs nur aus seiner Sinnlichkeit zu erklären, dann hätte der Dichter die Gestalt der Königin nicht mit so viel eiskalter Tugend, mit so viel klösterlicher Sittenstrenge auszustatten gebraucht. Sie sieht in der Liebe etwas Sündhaftes, Unheiliges, das nur durch das Sakrament der Kirche seine verabscheuungswürdige Niedrigkeit verliert.

Ist denn die Ehe nicht das Heiligste,
Da sie zu Recht erhebt, was sonst verboten

Und was ein Greuel jedem Wohlgeschaff'nen,
Aufnimmt ins Reich der gottgefäll'gen Pflicht?
— — — — — — — — — — —
Währt aber meines Gatten Fehltritt fort,
So war ich selbst in all der frühern Zeit
Nur eine Sünderin und nicht ein Weib.

Jung und schön, für die Liebe geschaffen, sieht diese Königin dennoch in der Liebe einen Greuel, englisches Puritanertum, das Grillparzer von dem spanischen Dramatiker übernahm, der, wie Wurzbach*) ausführt, „in Anbetracht der gespannten Beziehungen zwischen Spanien und England dem ‚brio' der Spanierinnen dieses indirekte Kompliment schuldig zu sein glaubt. Bei Lope fühlt Leonor die Liebe ebenso stark wie alle Frauen, die der spanische Dichter in der Leidenschaft in der Regel weiter gehen läßt als die Männer; wenn er sie etwas zurückhaltender gezeichnet als ihre Gegnerin Rahel, so geschah es nur, um diese zu heben und weil bei Lope alle Engländerinnen ein für allemal ‚kalte Schönheiten' sein müssen." Aber bei Lope dauerte die Liebe Alfonsos zu Rahel sieben Jahre und selbst dann war der König ihrer noch nicht überdrüssig. Da Grillparzer seinen Helden nicht in eine so lange Sklaverei der Sinne versinken ließ, bedurfte er nicht nur der puritanischen Liebesfeindlichkeit der Königin, um die Herzenslangeweile des jungen Königs zu begründen. „Sie, wirklich ohne Fehl, wenn irgend jemand, und die ich, grad' heraus, doch wärmer liebte, wär' manchmal statt des Lobes auch etwas zu verzeih'n." Was er an seiner Gattin vermißt, ist, daß sie so gar keinen Anteil hat „an jenen kleinen Unregelmäßigkeiten und Nachgiebigkeiten, an jenem reizenden Nebenbei und leichtem

*) Jahrbuch IX.

Schmuck, an jenen lächelnden Schwächen und flüchtigen Wallungen, die allererst das Menschliche warm und lockend machen"*). Auch hier erweist sich Grillparzer als der große Menschenkenner. Des jungen Königs von Kastilien Sehnsucht nach dem Weibe muß notwendig eine andere sein als die etwa des Fliegenden Holländers oder des Königs in Sudermanns Reiherfedern. Der schuldbeladene Mann will durch das reine, aufopfernde Weib Erlösung finden von dem Fluche, der auf ihm lastet, er kann beim Weibe, das ihn entsühnen soll, die leichten kleinen Schwächen, die der Frau so reizend stehen, nicht brauchen. Allein Grillparzers König ist nicht schuldbeladen und seine Königin ist nur ein tugendhaftes, aber kein großes Weib, das immer wieder verzeiht, wenn ihm auch gröbstes Herzeleid war angetan worden. So wenig wie für die Liebe ist sie auch für die Freude geschaffen. Selbst unfroh, kann sie nicht Frohsinn und Heiterkeit spenden, kann sich aus der Starrheit ihres englisch kühlen Wesens nicht befreien, in fanatischer Wahrheitsliebe das nicht loben, was ihr nicht gefällt, auch wenn ihr Gatte und seine Dienstleute damit sich lange bemühten. „Der Tag hat einen Riß!" Wie oft mag der König dies ausgerufen haben, wenn ihn die Gemütskälte seines Weibes eisig berührte. So hat der Dichter seinen edlen König gezeichnet: Ein Musterbild von Gerechtigkeit und Güte, von Vorurteilslosigkeit und reinem Menschentum und gerade deshalb, weil selbst ohne Schuld und Sünde, gegen die Gefahr des Sündigens nicht gewappnet; im Banne einer freudig geübten Pflicht einem sittlichen Ideal ergeben, aber ausgestattet mit feuriger Phantasie, mit starken Sinnen, die, um ihre Jugend betrogen, ihr Recht geltend machen

*) Volkelt, Jahrbuch X.

und in seinem Herzen eine unbewußte Leere schaffen. Alfonso ist reif für das Leben, „das Gefahr ist und Wagnis, Daseinswonne und Daseinsbangigkeit, ein bezauberndes, erregendes Rätsel“*). Und diese lockenden Rätsel, diesen Reiz des Unbekannten, Fremdartigen, diese Entdeckungsreise in die Tiefen und Abgründe des eigenen Ichs verdankt er der Liebe — was Wunder, wenn er über ihrem Rausch und Taumel auf kurze Zeit Herrscher- und Gattenpflicht vergißt.

Im ersten Augenblick, wenn Rahel, mit Vater und Schwester von den Gartenknechten verfolgt, sich ihm zu Füßen wirft, nachdem sie im ersten Antrieb des Schreckens bei der Königin Schutz gesucht und sich diese von ihr abgewendet, da ist es ganz allein die reine Menschlichkeit, die sie seiner starken Hut versichert; rief er doch, solange Rahel noch hinter der Szene war, schon aus: „Gottes Donner, wer ein Haar ihr krümmt.“ Die Worte hatte Rahel nicht gehört, aber an seinen Augen, den „Mondscheinaugen, strahlend Trost und Kühlung“ erkennt sie seine Güte. Noch zittert ihr der Todesschrecken durch die Glieder, noch fürchtet sie für ihr Leben, und hier ist ihr Gefühl ganz echt, denn niemand hat vor dem Tode eine entsetzlichere Angst als die Dirne. Impulsiv ist es noch, wenn sie, ihrer eigenen niederen Natur gemäß, auch bei anderen Niedrigkeit voraussetzend, ihr Leben mit Schmuck und Kostbarkeiten erkaufen will; aber kaum ist ihre Todesangst, das eine Element ihrer Dirnennatur, eingewiegt, als die Eroberungsgier sich auf ihr Opfer wirft. Mit dem unfehlbaren Instinkt solcher Frauen sofort erkennend, daß sie gefällt, benützt sie augenblicklich das Angstgefühl, das wenige Minuten vorher ihr ganzes Sein erschüttert

---

*) Volkelt, Jahrbuch X.

hatte, als Reizmotiv, um des Königs Herz zu rühren und mit der Unbekümmertheit, die — als stärkstes Gegenbild zur Tugend der Königin — von Sitte weder etwas weiß noch wissen will, legt sie die Wange an des Königs Knie. Angesichts des Königs und des ganzen Hofes spricht sie ohne jede Scheu, nur dem Triebe, den König zu erobern, gehorchend: „Hier ist die Sicherheit, hier ruht sich's gut." Die Schamlosigkeit durchtränkt Rahels ganzes Wesen. Die Königin entfernt sich, der König befiehlt der Jüdin strenge, sie möge aufstehen — sie aber bleibt. Sicherlich sah sie in des Königs Augen das Feuer der erwachten Sinnlichkeit aufflackern und verstand es zu deuten. Unbeirrt von Alfonsos Strenge, baut sie auf ihren Sieg und der Erfolg gibt ihr recht. „So wollt' ich denn, sie wäre eine Christin und hier am Hof, wo Langeweil' genug," diese Worte ermutigen sie dazu, ihr kokettes Spiel fortzusetzen. Sie will das Tuch nicht nehmen, das ihren Hals früher verhüllt und heuchelt Schwäche, um schutzbedürftig zu erscheinen und es zu erzwingen, daß ihr Garceran den Arm bietet. Mit dem ganzen Arsenal der geborenen Kurtisane ausgestattet, kennt sie die siegreichste Eroberungswaffe des Weibes: „Und dies Geschlecht ist stark erst, wenn es schwach."

Der zweite Akt bringt die Synthese aller Charakterzüge der Kurtisane, ihre Hysterie, den gefährlichen Zauber des Launenhaften und daher Rätselhaften, den schillernden Wechsel der Stimmungen und das Talent zur Schauspielerin — lauter Motive, die Phantasie des gesunden, starken, unkomplizierten Mannes zu erregen. Garceran berichtet dem König von dem Weinkrampf, in den Rahel zuerst verfallen, von dem Scherz und der Munterkeit, in die sie gleich darauf überging und von der Neugierde, mit der sie die neue Umgebung betrachtet. Auch Isaak,

feil wie seine Tochter, schon bemüht, ihr Helfershelfer zu sein, erzählt: „Sie lachte, tanzte, sang, halb toll von neuem.“ In kecker Siegesbewußtheit öffnet sie alle Schränke und ihre orientalische Phantastik läßt sie mit dem Kleid auch allsogleich den Ton der fremden Rolle finden. Kindisch gefällt sie sich in dem neuen Spiel, geht ganz darin auf. Immer nur dem momentanen Impulse gehorchend, von dem Glauben an die eigene Unbezwinglichkeit durchdrungen, betrachtet sie des Königs Haus als ihr Eigentum, horcht nicht auf die Warnung der Schwester und sieht sich schon als des Königs allmächtige Geliebte, der alles, alles erlaubt ist. Um sich diese Liebe ganz zu sichern, nähme sie am liebsten zu den Zaubermitteln der Hexen Zuflucht und bohrte Nadeln in ein Wachsgebild, ein meisterhaft psychologischer Zug des Dichters: die natürliche Grausamkeit des zerstörenden Wesens der Kurtisane, dargestellt in einer scheinbar harmlosen, unendlich reizvollen Szene, der man den tiefen psychologisch-philosophischen Untergrund nicht anmerkt.

O gäbe jeder dieser Stiche Blut,
Ich wollt' es trinken mit den durst'gen Lippen
Und mich erfreu'n am Unheil, das ich schuf!

Mit dem Bildertausch — Rahel löst des Königs Bild aus seinem Rahmen und hängt dafür ihr eigenes an dessen Stelle — folgt Grillparzer einem Motive aus der Novelle des Cazotte, in welcher mit den Bildern des Königs und Rahels ein böser Zauber verbunden ist. Allein von einer Liebe, die sich auf Zauberei gründet, hätte Grillparzer selbst in der Periode der Ahnfrau keinen Gebrauch gemacht; um wie viel weniger bedurfte ihrer der Dichter in einem Alter, da ihm die einfachen Formeln, nach denen sich das Gefühlsleben aller, auch der kompliziertesten und genialsten

Naturen abspielt, ebenso geläufig waren wie seinen Fingern das Klavierspiel. Aber die lebhafte Neigung zu allem Sinnfähigen, Symbolischen, die ihm seit seiner Jugend anhaftete, vom Goldenen Vlies angefangen bis zum Gürtel Libussas, diktiert ihm wenigstens den Bildertausch und läßt diesen von einem kaum faßbaren Hauch des Bedeutungsvollen umspielen.

Die Art aber, wie Grillparzer des Königs Bild und dessen Bedeutung für Alfonsos Liebe in den Rahmen seines Stückes einführt, zeigt den vollendeten formsicheren Meister. Die Szene ist nicht nur eine der reizvollsten in dem ganzen Drama, sie ist eines der erlesensten Schmuckstücke der deutschen Dichtung überhaupt, ein kleines Wunderwerk dichterischer Goldschmiedearbeit von unsagbar lieblicher Feinheit und spielerischer Formleichtigkeit. Wenn Rahel sich auf den Schemel setzt vor dem Stuhl, an dessen Lehne sie das Bild des Königs geheftet und in kindlich süßer Naivität zu diesem Bilde spricht, da verliert sich ihr keckes, widerwärtiges Selbstbewußtsein in einer bezaubernden Schalkhaftigkeit, in einer bestrickenden, betörenden Anmut, zu der den Psychologen Grillparzer der Dichter Grillparzer hinriß.

Mit der Schreckhaftigkeit — einem Symptom hysterischer Natur — in die sie der unvermutete Eintritt des Königs versetzt, zerrinnt der süße Zauber der vorigen Szene noch nicht, vielleicht noch nicht einmal in dem nächsten Auftritt, da sie auf das Bild, das an seine frühere Stelle zurückgehängt werden soll, losstürzt. Aber die tolle Gier, mit der sie ihr verhängnisvolles Ziel, die Eroberung des Königs, zu erreichen strebt, macht sie wohl dem Zuschauer, nicht aber dem König widerwärtig. Der sieht nur ihre glühende, fremdländische Schönheit und ist wohl auch geschmeichelt von dem leidenschaftlichen Verlangen

Rahels nach seinem Bild, von der Heftigkeit eines Gefühles, das von der tugendhaften Zurückhaltung, die ihm die Königin entgegenbringt, absticht wie die schweren Duftwellen des Weihrauchs von blassem Resedenduft. In voller Schwindelfreiheit geht Rahel, die ihres Zieles ganz sicher ist, den gefährlichen Weg. In kluger Berechnung heuchelt sie eine Größe der Leidenschaft, die ihrer Kurtisanennatur immer versagt sein muß: „Ich wäre nicht gewichen, gält's den Tod" und die in der Tat ihre Wirkung auf Alfonso ebensowenig verfehlt wie die beinahe dämonische Sicherheit, mit der sie auf ihren Sieg vertraut. Sie dankt dem König nicht für seinen Schutz, und wenn er meint, sie werde nie mehr Gelegenheit haben, ihm zu danken, weckt das bei ihr keinerlei Zweifel an ihre eigene Unwiderstehlichkeit. „Ich weiß das besser." Der König erkennt sie nur zu gut. Er weiß, daß sie, wenn auch schön und reizend, verweg'ner Brust und heft'gen Sinnes ist, er ist empört über die maßlose Kühnheit, mit der sie, seinem ausgesprochenen Befehle trotzend, ihr Bild statt des seinen hinhängt, ist erzürnt über den unverhüllten Egoismus ihrer Koketterie — und dennoch stößt ihn alles dieses nicht zurück. Zu sehr liegt er schon im Bann dieser unedlen Leidenschaft und zu sehr fesselt ihn eines an ihr: der ungebrochene Zusammenhang ihres Wesens mit der unverkünstelten Natur. „Denn in all der verwöhnten Sinnlichkeit, in all der Lust an der nichtigen Oberfläche der Dinge und Menschen, in all der aufdringlichen, ja frechen buhlerischen Art bringt sie doch ein Stück echter, ungeheuchelter Natur zum Ausdruck. Rahel ist Natur, die noch nicht durch die Zucht der Vernunft hindurchgegangen ist; Natur, die noch unterhalb des Gegensatzes von Gut und Böse geblieben ist; Natur, die darum in aller Verfeinerung doch die Frische des Ursprünglichen,

die leichtfertig sich verschenkende Kraft der Urgesundheit hat"*).

Im dritten Akt sehen wir Rahel als die anmaßende, anspruchsvolle, launenhafte Geliebte des Königs, die sich schnell in die neue Rolle finden gelernt und immer bedacht ist, durch alle Künste der Koketterie den König an sich zu fesseln. Darum heuchelt sie eine Hilfsbedürftigkeit und Schwäche, deren Unwahrheit klar zu Tage tritt. Der König, dem, wie jedem Manne, solche nichtige Lügen und niedrige Gefühlsverfälschung fremd sind, kann nicht begreifen, wozu sich Rahel so verstellt; aber als Gegensatz zu der nur allzu aufrichtigen und wahrhaftigen Königin macht ihm die Komödiantin Rahel Spaß. Nimmer satt ist das Königsliebchen geworden und auch hier verwendet der König einen Zug niederen Weibwesens, und Alfonso, verliebt und belustigt zugleich, gibt ihrer Weichlichkeit nach. Und dennoch, trotz allem, was ihr der König auch gewährt, ist sie nicht zufrieden. „Ich fühl' es wohl, ich bin euch nur zur Last." Das könnte Koketterie sein, aber auch bitterer Ernst, denn sie fühlt es innerlich, daß sie ihm trotz des Zaubers, mit dem sie ihn zu umstricken versucht, nur ein Spielzeug ist, ein Werkzeug seiner Lust. Nicht er ist ihr Opfer geworden, wie sie, die Verkörperung lebenzerstörenden Kurtisanentums, gehofft; sie ist das seine. Doch bei ihrer Hysterie lösen sich alle Eindrücke mit Blitzesschnelle ab und so ist es psychologisch durchaus zutreffend, wenn sie sich im nächsten Augenblick kindisch über den Mangel an Kissen ärgert. Wenn sie dann Don Garceran an sich lockt, zeigt es sich, daß sie ihre Lage wohl kennt. Sie weiß, daß alle im ganzen Land ihre Feinde sind, die nur auf ihr Verderben warten, daß ihr Glück einzig und allein

*) Volkelt, Jahrbuch X.

von des Königs Leidenschaft abhängt und sie gibt sich über diese Liebe keiner Täuschung hin. „Ihr seid nicht wie der König, euer Herr, der rauh selbst in der Zärtlichkeit Begegnung, der jedes milde Wort sogleich bereut und dessen Neigung ein verstecktes Hassen." Zu dieser berechtigten Klage gesellt sich noch die Unzufriedenheit darüber, daß sie die Rolle nicht zugewiesen erhielt, die sie ersehnte. Sie hätte mögen des Königs anerkannte Favoritin sein, den Höflingen Gnaden austeilend, von Glanz und Macht umrauscht, ein Gegenstand der Huldigung der stolzen Granden — der König hält sie im Verborgenen, in abgeschiedener Sklaverei, wie sie es nennt, und in jedes Dieners Auge liest sie Haß, Abscheu und Verachtung. Das ist das Los nicht, von dem sie geträumt, und darum sind ihre Tränen echt. Es ist nicht nur Kurtisanenkoketterie, es ist bereits ein Akt der Selbsterhaltung, einer inneren Verzweiflung, wenn sie den König eifersüchtig machen will und Garceran ihr dazu dienen muß. „Sie versucht ihn mit verzweifelter Koketterie zu halten"*). „Seht Euren König nur! Er glaubt zu lieben und doch, sprech' ich zu Euch, drück' Euch die Hand, ihn kümmert's nicht." Grillparzer hält auch hier an dem Unterschied in der Art des Liebens zwischen Mann und Frau fest, den er nicht nur als Selbstbekenntnis, sondern als Lebenserfahrung in zahlreichen Varianten darstellte. Rahel in ihrer ungezügelten weiblichen Instinktnatur empört sich darob und empfindet das als einen Mangel, als eine Halbheit. „Ich habe nie geliebt. Doch könnt' ich lieben, wenn ich in einer Brust den Wahnsinn träfe, der mich erfüllte, wär' mein Herz berührt." Sie ist eben eine elementare Natur, die anderen sind es nicht mehr. In ihrer Schwester erkennt

*) Berger.

sie hingegen die durch keine Kultur gebrochene Kraft des ursprünglichen, noch ganz intakten Weibes, das der Natur, den wahren Quellen des Lebens, um so viel näher steht als der Mann. „Wär' meine Schwester hier! Sie ist besonnen und klüger weit als ich; doch fällt der Funke von Willen und Entschluß in ihre Brust, dann lodert sie in gleichen Flammen auf. Wär' sie ein Mann, sie wär' ein Held. Ihr alle erläget ihrem Blick und ihrem Mut." Damit gibt Grillparzer eine Illustration zu dem Ausspruche Goethes, wenn das Weib seine übrigen Vorzüge durch Energie heben könne, so entstehe ein Wesen, das sich vollkommener nicht denken ließe...

Rahel empfindet nur zu gut, daß Alfonso der vollen Hingabe unfähig ist, daß er innerlich von ihr schon jetzt abfällt. Sie kennt auch ihr Los: Nächstens, wenn der König seiner Lust überdrüssig geworden, wird sie weggeworfen. Darum sagt sie in ahnendem Erkennen von sich selbst: „Bin ich doch selbst ein Traum nur einer Nacht."

Aber bald darauf ist alles vergessen, was sie drückte. Ihr leichter liederlicher Sinn, der die Hand nach allem ausstreckt, was er sieht, läßt sie immer dem Augenblick leben, und da ihr auf ihrem Lager die Sonne ins Antlitz scheint, befiehlt sie ohne weiteres den Dienern, die Helm und Lanze, Schild und Brustharnisch des Königs vorbeitragen, die Lanze in den Boden zu stoßen, damit das Dach ihres Zeltlagers nach der anderen Seite besser gestützt sei und dann der Schatten breiter, den es wirft. Wie Rahel nun den Schild als Spiegel benützt und sagt: „Man bringt das Haar in Ordnung, weist zurück, was sorglos sich zu weit hervorgewagt und freut sich, daß uns Gott so löblich schuf," da ist sie von wahrhaft bestrickendem Reiz und einer süßen Anmut, die sie über die niederen Züge ihrer Dirnennatur hoch emporträgt zu dem maienfrischen

Zauber schalkhafter junger Weiblichkeit. So setzt sie denn, in ihrem Spiele fortfahrend, den Helm auf, und ihre Phantasie, die spielerische Phantasie eines mit einem Tropfen Künstlertum begnadeten Naturells, bemächtigt sich sofort der neuen Rolle. „Empört sich der Geliebte und wird stolz, den Helmsturz nieder! Und er steht in Nacht. Doch wollt' er etwa gar sich uns entzieh'n, schickt nach dem Heergerät, uns zu verlassen, hinauf mit dem Visier. Es werde Licht! Die Sonne siegt, verscheuchend alle Nebel." Und diese Szene, von jugendlicher Grazie durchflutet, duftig und fein wie die delikaten Ornamente einer Brüsseler Spitze, maiengrün wie junges Buchenlaub, schuf Grillparzer mit sechzig Jahren, als ein verbitterter, kränklicher, grämlicher Greis — was hat die Welt an ihm gesündigt, wenn sich diese reiche innere Jugend dse Dichters seit langem hinter den satyrischen Ausfällen seines scharfen Verstandes zurückzog!

Auch in dieser Szene verklärt die Poesie mit ihrem goldenen Flor den wahren Charakter Rahels und mit dem König unterliegt auch der Zuschauer ihrem Zauber. „Du albern-spielend, töricht Kind!" — der letzte Glücksschimmer vor ihrem tragischen Tod. In der nächsten Minute ist Rahel wieder das nichtige und niedrige Geschöpf, das mit den Dienern herrisch verfährt und an Spangen und Armband, an Salben und Wohlgerüche denkt. In der Verlogenheit ihrer feigen Natur redet sie sich ein, daß sie selbst den König ins Lager zurücksenden gewollt, und denkt und sorgt in nacktem Egoismus in der Stunde der Bedrängnis nur an sich selbst — ein tadellos richtiger Zug an der Dirne, dessen die Geliebte nicht fähig gewesen wäre. Grillparzer mußte Rahel belasten, um dann Alfonsos Lieblosigkeit an ihrer Leiche begreiflich erscheinen zu lassen, aber es ist sein Meisterwerk, diesen schillernden Mädchen-

charakter doch immer unter der einen Beleuchtung hinzustellen. Rahel zittert nicht für Alfonso, empört sich nicht darüber, daß Manrique Lara die Standesherren berief, als wäre der König gestorben — sie bangt nur für ihr eigenes, gefährdetes Leben und der Abschied vom König, auf dessen Schutz sie vertrauen kann, auch wenn er sie jetzt verläßt, wird ihr leicht. Aber wenn sie erfährt, daß das ganze Land in Aufruhr gegen sie sei, klammert sie sich an das Leben, um dann schon während des Schluchzens an Geschmeide zu denken — ein Zug, in dem Grillparzer an Rahel ein Unrecht beging. Im Bestreben, sie ganz als leichtfertig oberflächliches Geschöpf darzustellen, bei dem keine Empfindung tiefgeht, so daß jedes Lust- oder Unlustgefühl sofort von einem anderen abgelöst werden kann, läßt er die Jüdin von einem starken und nur allzu berechtigten Affekt, in dem sie sich gegen das Sterben wehrt, sofort zur widrigsten Eitelkeit übergehen. Das ist — selbst bei einer hysterisch-psychopathischen Natur und einem ausgesprochenen Dirnencharakter — doch ein wenig verfehlt. Dagegen ist ihr unmittelbar darauffolgendes Lachen über die groteske Gestalt ihres mit Sturmhaube und Brustharnisch gerüsteten Vaters vollkommen ihrem Charakter und der herrschenden Sachlage angepaßt. Und so lebenswahr wie hier ihr Lachen, ist auch in der letzten Szene des dritten Aktes ihr Liebesschmerz: der König eilt fort und sie ahnt, daß er nicht wiederkehrt, und jetzt weiß sie auch, daß sie ihn wahrhaft doch geliebt, und damit haucht ihr der Dichter zum ersten Male eine Seele ein, die sich als Liebe des niedrigen Weibes zu dem ethisch hochstehenden Manne äußert — eine Variation des Motives der Maria von Magdala.

Rahel ist vom König getrennt und sofort verblaßt ihr Zauber. Er erklärt der Königin seine Liebe zu Rahel als

eine jener Krankheiten, wie sie jedes Stufenalter der Entwicklung mit sich bringt. Hat er schon im Liebesrausch nicht „das moralische Urteil, die Fühlung mit der von ihm anerkannten sittlichen Ordnung"*) verloren, so kann er jetzt, fern von der Geliebten, mit kühler Objektivität über seine Leidenschaft reflektieren, der sicherste Beweis, wie nahe sie dem Verlöschen ist. Malt ihm dann auch seine rege Phantasie die Schönheit Rahels wieder in brennenden Farben aus, mahnt ihn doch erst die törichte Eifersucht, die dem beschränkten Herzen der Königin entsickert, an den Unterschied zwischen dem kleinlichen Moralisieren der Gattin und der vollen Unverfälschtheit von Rahels leichtfertigem Wesen. „Doch sei vernünftig und wiederhole mir nicht stets dasselbe, es mahnt zuletzt mich an den Unterschied. Dort jenes Mädchen — zwar jetzt ist sie hier — war töricht sie, so gab sie sich als solche und wollte klug nicht sein, noch fromm und sittig. Das ist die Art der tugendhaften Weiber, daß ewig sie mit ihrer Tugend zahlen."

In den ersten Szenen des letzten Aktes, da der König in das Schloß eindringt und erkennt, daß der Greuel bereits geschehen, Rahel ermordet ist, spricht weniger seine Liebe als sein Gewissen aus seinen Worten: „Denn war nicht selber ich's, der sie getötet? Blieb sie mir fern, sie spielte noch." Denn wenige Minuten früher minderte es ihr Bild in seiner Seele, daß sie Isaaks Kind gewesen. Und wenn er den Gedanken nicht erträgt, daß sie einem anderen Mann hätte angehören können „Sie war des Königs eigen, ob nie gesehn, gehörte sie doch mir, der Reize Macht dem Mächt'gen auf dem Thron," so bricht auch hier weniger die Liebe als die wahrhaft souveräne Natur des

*) Berger.

Königs durch. Solange er die Tote nicht gesehen, glaubte er sie noch zu lieben. „Und dies ihr Bild auf dieser meiner Brust, es gräbt sich ein und schlägt nach innen Wurzel.“ Esther gegenüber singt er Rahels hohes Lied, steigert ihren Wert, idealisiert sie, so daß die gerechte Schwester selbst ihn mahnt, daß er die Geliebte zu hoch anschlägt. *Rächen* will er sie, die ihn beglückte und die er so schlecht beschützte. Damit täuscht er sich selbst. In Wahrheit ist seine Liebe schon erstorben, der Bann gebrochen. Was er rächen will, ist nicht Rahel, sondern seine eigene Würde, sein Königs- und Mannesstolz, der sich über das heimliche Gericht seiner Untertanen empört. Und da er doch fühlt, daß er seiner Gattin und seinem Volke gegenüber nicht ganz schuldlos ist, daß er in dem Strafgericht, das er halten will, von rechtswegen sich nicht ganz ausschließen dürfte, will er sich stärken, verhärten, will er an Rahels Anblick lernen, Unmensch sein gegen seinesgleichen. Hätte er sie geliebt, wäre ihr Einfluß ein anderer gewesen als Sinneszauber und der lockende Reiz einer Instinktnatur, der Schmerz um den Verlust des geliebten Weibes hätte nicht erst des entstellten Leichnams bedurft, um ihn zur Raserei zu veranlassen. Doch jede leiseste Liebesregung ist erloschen und so bleibt auch der vom König erwartete Eindruck aus. Im Gegenteil, jetzt kommt er für immer ganz los von ihr. Da ihr Lachen verstummt, ihre Launenhaftigkeit, ihr kindliches Spiel verweht, ist der Zauber nicht nur gebrochen, nein, mehr als das, der König haßt die Tote jetzt als Ursache seiner Verirrung, die er nicht begreift. Jetzt, da sie durch ihren schönen Körper nicht mehr seine Sinne, durch den unvermuteten Wechsel ihrer Stimmungen und Wünsche seine Phantasie nicht mehr reizte, jetzt erst sah er den bösen Zug in ihrem Antlitz, und kein üppiges Bild will mehr aus der Vergangenheit vor ihm erstehen — ein meisterhafter

Zug des Dichters, der darin Psychologie und Philosophie so dicht verwebt, daß die einzelnen Fäden nur dem geübten Auge erkennbar werden. Die Erfahrung lehrt, daß die Liebe zu einer sinnlich-hysterischen Frau immer nur an ihre Gegenwart gebunden bleibt und die philosophische Ästhetik nennt nur dann die einzelnen Individuen schön, wenn wir in ihnen die Durchschnittsform künftiger Geschlechter erblicken können. Die Kurtisane, die dem Naturzwecke der Erhaltung der Art nicht dient, wird vom dunklen Bewußtsein der Menge als antimoralisches Phänomen empfunden und mit dem Haß des Instinktes als solches bewertet. An der Leiche der Jüdin aus der Verblendung der Sinne erwacht, klärt den König der böse Zug um Wange, Kinn und Mund über Rahels wahre Natur auf, erinnert er sich, daß ein lauernd Etwas in dem Feuerblicke ihre Schönheit vergiftete, entstellte. Das lebenzerstörende und daher lebensfeindliche Urelement der Dirnennatur offenbarte sich mit unheimlicher Klarheit dem darüber fast betäubten König und daher seine vollständige Ernüchterung, mehr noch, sein Abscheu. Ihm muß die Tote wie eine mit der gefährlichsten Schönheit ausgestattete Giftblume erscheinen — auch sie ein Geschöpf der Natur wie die Ähren des Feldes und der Baum des Waldes, und dennoch verfolgt und vernichtet um ihres lebensfeindlichen Giftes willen.

Man hat dem Dichter diese Herzenshärte schlimm angerechnet und doch hat sein Genius ihn auch hier ganz richtig geführt über seine Zeit weit hinaus in eine Epoche, da man psychologische Erscheinungen erklärt und begründet, nicht aber über sie zu Gerichte sitzt. Der große Dichter wird sich nicht begnügen, diese Erscheinung einfach lebenswahr darzustellen; allein er wird, für den poetisch Genießenden unbemerkt, dessen Fernrohr des Geistes so

einstellen, daß dieser über den Rahmen des Kunstwerkes hinaus den Blick auf die höchsten und edelsten Güter der Menschheit richtet, ohne zu ahnen, daß dieser Ausblick das Werk des Künstlers ist. „Wie mit einer eisernen Brust gibt der Dichter kein Anzeichen der Mißbilligung, und wie vor den Augen des Weltgeistes rollt Gutes und Böses in ewig kreisendem Rade," bemerkt Grillparzer 1824 von Lope de Vega und man könnte für Alfonsos Herzenshärte fast Lope und Calderon verantwortlich machen, da der deutsche Dichter von ihnen sagt: „Wenngleich die äußersten Greueltaten den Inhalt ihrer Stücke bilden, so ist doch eigentlich selten der letzte Eindruck, mit dem sie den Zuschauer entlassen, ein trauriger. Die Gewalttat wird entweder als verzeihlich dargestellt, oder es entsteht irgend ein Gutes daraus, das ihren Eindruck vergessen macht." Diese Notiz stammt wohl aus dem Jahre 1824, aber die Lektüre Lopes hat ja den Dichter bis in seine letzten Lebensjahre begleitet und so könnte Grillparzer mit dem so oft bitter beklagten Schlusse der Jüdin von Toledo das unfreiwillige Opfer seines Lieblingsautors geworden sein. Auch hier entsteht aus der Gewalttat etwas Gutes — die sittliche Reife und Größe Alfonsos. Alfred v. Berger drückt dies in seinen dramaturgischen Vorträgen sehr schön aus: „Der König geht aus dem Stücke hervor, mit einer Schuld gesegnet, die für ihn von nun an die dunkle Wurzel sein wird, aus der die Blüten seiner Tugenden erwachsen: Demut, Gerechtigkeit, Nachsicht gegen andere, Strenge gegen sich selbst und weises Verstehen menschlicher Dinge." Mag sein, daß der Ausgang des Dramas unter der Suggestion Lopes entstand, in der Charakterzeichnung, in der meisterhaften Psychologie der Personen ist Grillparzer ganz selbständig, ganz souverän verfahren. Und seine ästhetischen Ansichten wußten sich immer des

Knebels der Moral für die Kunst zu enthalten, sagt er sich doch 1829: „Die sogenannte moralische Ansicht ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge dieser letzteren gerade darin besteht, daß man durch ihr Studium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält.“ Für ihn, der immer von der inneren Anschauung eines Charakters abschrieb, der zu diesem Charakter auch die unscheinbarsten Glanzlichter des Lebens heranzog, gab immer nur die Realität des Lebens den Ausschlag und er wendet die Worte K. F. Meyers „Das macht, ich bin kein ausgeklügelt Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch,“ auf die Kunst an, als er 1821 notiert: „Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst.“ Mit unbeugsamer Kühnheit hat Grillparzer Alfonso diese Inkonsequenz der Leidenschaft erleben lassen, hat in dem König und in Rahel Seiten der menschlichen Natur geoffenbart, welche sich sonst tief in der scheuen und schuldbewußten Menschenbrust verstecken. Und er hat mit bewußter Kunst Rahel nicht vor unseren Augen ermorden lassen, ja, er erspart uns selbst ihre Todesangst; die hätte unsere Sympathie, unser Mitleid erregt und das war gegen des Dichters Absicht. Rahels kurzes Glück und früher Tod fallen dem Glück des Vaterlandes zum Opfer. Im fünften Akt ist das arme Opfer bereits tot und auch der Zuschauer ist von dem Banne dieses unedlen, aber so bezaubernd schönen Geschöpfes frei geworden, ohne nach ihrem Recht auf Leben und Dasein weiter zu forschen. Ihre kurzen Leiden und

ihr schnelles Sterben dürfen für uns nicht mehr bedeuten wie der Tod eines jungen Soldaten auf dem Schlachtfelde: auch er ein zu langem Leben und Glück und Freude bestimmter Mensch, auch er ein Opfer, das die Entwicklung des Menschengeschlechts mitleidslos einfordert, um das Ganze zu fördern.

Vielleicht hätte diese Opferung, dieses menschliche Eingreifen in das Walten des unerbittlichen Schicksals versöhnender motiviert werden sollen, wenngleich der Hinweis auf ein ähnliches Geschehnis im Reiche der Dichtung nicht ganz stichhaltig erscheint: Agnes Bernauer, Hebbels Heldin, war die rechtmäßige Gattin Herzog Albrechts, war durchaus edel; sie war würdig, einen Thron zu schmücken, ihre ganze Schuld bestand in ihrer Bürgerlichkeit. In Rahel hassen wir die Kurtisane, das Schädliche, das heißt Antimoralische an sich, das Weib mit der an Perversität streifenden Grausamkeit, das vielleicht vom Stamme der Salome ist: wäre sie doch im stande, Blut zu trinken mit den durst'gen Lippen und sich zu berauschen an dem Unheil, das sie verschuldet.

Der Dichter hat nichts verabsäumt, den Charakter Rahels durchaus lebenswahr darzustellen trotz der doppelten Abhängigkeit von seinen Zwecken: sie mußte verführerisch sein in leiblicher und geistiger Art, um den König zu betören und bei alledem niedrig, ethisch minderwertig, um weder Alfonso noch uns zum Mitleid zu bewegen. Meisterhaft hat Grillparzer diese Aufgabe gelöst. Mit Ausnahme Edritas und Barbaras ist keine einzige seiner Heldinnen so ganz bodenständig gehalten wie Rahel. In ihr ist die ein Menschenalter umfassende Charakterisierungskunst Grillparzers zu höchster technischer Vollendung gesammelt. Der Meister edler Wirklichkeitskunst, der den armen Jakob und seine unscheinbare Barbara geschaffen, haucht mit

all seiner großen künstlerischen Liebe der fremdartigen Jüdin von Toledo aus der alten spanischen Chronik ein höchst differenziertes Leben ein und schafft in seinem späten Alter — schon hat er die Sechzig überschritten — einen Typus modernster Erscheinungsform. Es sind die Jahre nach der Vollendung des Bruderzwistes, die Jahre nach seiner Ehrung durch Radetzky und die Armee. Der greise Dichter ist zu den Schwestern Fröhlich gezogen, genießt den Segen einer bequemen Häuslichkeit und liebevollen Fürsorge, schließt sich aber von der Welt völlig ab. Der Verkehr mit seinen Freunden wie Bauernfeld verringert sich immer mehr, Grillparzer erscheint auch nicht mehr in den Salons. Aber er bedarf der Menschen nicht mehr, um unter ihnen seine Modelle zu wählen. In seiner Erinnerung ziehen die Frauen seines Lebenskreises vorüber, Marie v. Smollenitz erscheint und schlüpft in die Gewänder der spanischen Jüdin ... Und nimmt er auch nicht mehr tätigen Anteil am Leben, so weiß er es umso sicherer zu deuten. Lola Montez wird in Bayern gehaßt, wie einst Rahel in Spanien ... Und so geschieht es, daß diese späte Blüte Grillparzerscher Dichtung zu einer der vollendetsten seiner Kunst wurde.



Bibliographie

Grillparzers sämtliche Werke, herausgegeben und mit Einleitungen versehen von August Sauer. Fünfte Ausgabe. Stuttgart und Berlin. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Grillparzers Werke, herausgegeben von Rudolf Franz. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut.

Grillparzers Briefe und Tagebücher, herausgegeben von Karl Glossy und August Sauer. Stuttgart und Berlin. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Auguste v. Littrow-Bischoff: Aus dem persönlichen Verkehr mit Franz Grillparzer. Wien 1873.

Eduard v. Bauernfeld: Aus Alt- und Neu-Wien. 12 Bde. der gesammelten Schriften. Wien 1873.

Karoline Pichler: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Wien. A. Pichlers Witwe.

Karoline Pichler: Zeitbilder. Wien. A. Pichlers Witwe.

Jahrbuch der Grillparzergesellschaft Bd. 1—14.

Heinrich Laube: Franz Grillparzers Lebensgeschichte. Stuttgart und Berlin. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Ehrhard-Necker: Franz Grillparzer. Sein Leben und seine Werke. München.

Hans Sittenberger: Grillparzer. Sein Leben und Wirken. Berlin.

Emil Reich: Grillparzers Dramen. Dresden.

Johannes Volkelt: Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. München.

Adolf Lichtenheld: Grillparzerstudien. Wien.

Julius Schwering: Franz Grillparzers hellenische Trauerspiele auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder geprüft. Paderborn.

O. E. Lessing: Grillparzer und das neue Drama. München und Leipzig.

Alfred v. Berger: Dramaturgische Studien. Wien.

Riccarda Huch: Ausbreitung und Verfall der Romantik. 2 Teile. Leipzig.

Riccarda Huch: Blütezeit der Romantik. 2 Teile. Leipzig.

Druck der
Union Deutsche Verlagsgesellschaft
in Stuttgart

